4e année
3 textes musulmans
3 décors

LES LANGAGES SCENIQUES PARAVERBAUX

(TECHNIQUES ET INSTRUMENTS D'EXPRESSION)

Par

HAMADA IBRAHIM

Docteur d'Etat ès lettres
Chef du Département des Hautes Etudes
à l'Université d'Imam Muh. Ben Saoud
Riyad Arabie Saoudite

Published By
THE ANGLO-EGYPTIAN BOOKSHOP
165 Mohamed Farid Street.
CAIRO



AVANT-PROPOS

Un coup d'horizon sur les bibliographies générales ou d'auteurs suffit pour constater qu'en dehors de quelques études particulières sur des points précis, rien, ou presque rien n'a été fait dans le domaine de notre essai. Il existe des milliers d'ouvrages et d'études sur la vie des dramaturges, leurs thèmes, leurs attitudes idéologiques, la psychologie de leurs personnages. En revanche, sur leurs moyens d'expression, sur les langages scéniques exploités par l'un ou l'autre d'entre eux, le nombre de livres et même d'articles est extraordinairement faible.

Par surcroît, il faut distinguer parmi les ouvrages de critique qui abordent le problème, ceux qui ne le font qu'incidemment, ceux qui envisagent l'œuvre dans une optique tout à fait particulière.

L'objet de notre essai se trouve ainsi justifié. Mais, il faut aussi en marquer les limites.

Que d'écoles ! que de chefs-d'œuvre, les plus divers ! que de mauvaises pièces ! Devant cette entreprise trop ambitieuse et impossible en même temps, surtout pour une seule personne, il faut limiter les cadres de notre propos d'autant plus que les exemples choisis chez des auteurs divers et d'époques différentes risquent de donner une impression de dispparate. C'est pourquoi nous nous limitons à une époque, l'époque contemporaine, et à un certain nombre d'auteurs que nous jugeons les plus représentatifs de cette époque théâtralement parler; notre choix s'est porté sur Adamov, Genet, Ionesco et Beckett. N'empêche que quelques exmples empurntés d'autres auteurs pouvaient être cités.

Il s'agit en somme pour nous de poser un problème, d'en faire le tour et d'en établir les limites; d'établir ensuite sur des bases solides parce que choisies selon des critères convenables,

une définition exacte; d'aboutir enfin à partir de cette définition, à une méthode d'investigation dont on pourrait vérifier sur quelques textes qu'elle est acceptable. Donc, il s'agit ici bien plus de poser un problème que de le résoudre. Nous serions très heureux si les conclusions auxquelles nous sommes parvenu permettaient à d'autres de prolonger ces recherches.

Quant aux documents dont nous disposons pour mener à bien cet essai, nous n'avons négligé ni les écrits théoriques des auteurs dramatiques, ni les œuvres des critiques, ni les témoignages des acteurs, des metteurs en scène et d'une façon plus générale, de tous ceux qui se sont intéréssés ou s'intéressent à l'art dramatique. Mais, l'essentiel reste pour nous l'étude des œuvres dramatiques elles-mêmes.

INTRODUCTION

Aristote distingue la tragédie et la comédie de l'épopée : Ce sont trois arts d'imitation, mais le dernier imite en racontant, les deux autres :

> En présentant tous les personnages comme agissant, comme en acte. C'est ce qui, au dire de certains, a fait appeler leurs œuvres des drames, parce qu'ils imitent des personnages agissants (1).

L'"imitation" d'un homme en train d'agir ne peut être qu'une représentation, c'est-à-dire une action rendue présente.

Dans représentation, il y a "présence" et "présent : Ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre.

Rapport à l'existence : celui qui entre en scène n'est pas le représentant d'une personnalité, le délégué d'un absent : il représente un personnage, transformant une ombre en réalité.

Rapport du temps : toute existence est actuelle, toute présence réelle est réalité présente; celui qui entre en scène et celui qui est assis dans la salle sont contemporains : ils vivent en même temps, sinon dans le même temps.

Au contraire, un tableau, une statue, un roman, un poème sont toujours des intermédiaires entre une action vécue ou imaginée et celui qui regarde ou qui lit; ce sont toujours des souve-

---

1 — ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J., Hardy, Paris, Les Belles Lettres, éd. G. Budé, 1932.

nirs d'une rencontre entre l'artiste et l'acte dont il voulut faire une forme.

Comme le tableau ou le poème, la musique reste un intermédiaire: le chant n'est pas l'acte, l'exécutant n'est pas l'acteur. Au théâtre c'est l'action elle-même qui doit se répéter. Il ne s'agit pas d'exécuter mais de ressuciter.

La représentation théâtrale n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre; la représentation tient à l'essence même du théâtre; la pièce de théâtre est faite pour être représentée : cette intention la définit. Sans cette intention :

> Il y aura un dialogue; un texte qui, sur le papier, offre les apparences d'un ouvrage théâtral : rien d'autre (2).

La *Poétique d'Aristote*, les *Discours de Corneille*, *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot et son essai *De la poésie dramatique*, l'enquête d'Alfred Binet dans *L'Année psychologique* auprès des auteurs dramatiques, *Le Théâtre et son Double* d'Antonin Artaud, ces études et d'autres semblables contiennent des observations qu'une philosophie du théâtre est autre chose qu'une psychologie du dramaturge ou de l'acteur, elle ne se confond ni avec un art poétique ni même avec une esthétique. Ses problèmes se posent une fois écartés toutes recherches sur la genèse des œuvres, toutes discussions sur les règles, tout débat sur le Beau. Elle définit et décrit le théâtre comme une "essence". Sa fin est naturellement de déterminer ce qui lui est essentiel.

Même dans le cas d'une pièce de Musset qu'on lit, on ne la lit pas comme on lit un roman. S'il n'y a pas la représentation extérieure, une représentation intérieure accompagne la lecture.

---

2 — GOUHIER H., *L'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, Paris, 1968.

> La "chose théâtrale" n'est pas "chose littéraire, précisément parce qu'elle n'est pas une chose : même dans le livre, c'est toujours l'acteur (3).

L'œuvre dramatique n'est pleinement elle-même qu'à la scène.

Même pendant la composition de son œuvre, le dramaturge n'écrit pas pour le public; mais pour l'acteur qui parle et joue devant le public. La présence future de l'acteur l'obsède :

> Je travaillais devant ma glace; je cherchais jusqu'aux gestes de mes personnages, et j'attends que le mot juste, la phrase exacte me vinssent sur les lèvres (4).

Le théâtre est l'art dramatique par excellence, celui qui n'a jamais le droit de ne pas être dramatique. Représentation de l'événement, il ne raconte pas ce qui arrive : la scène est un monde où il se passe quelque chose; il ne suggère pas dans une image immobile un geste ou une action; il est scène et acte. La présence du drame ne peut-être que dramatique.

Mais avant de qualifier le théâtre, les catégories dramatiques qualifient les autres arts. Il y a une musique dramatique des dessins comiques, des danses bouffonnes, une peinture et une sculpture mélodramatique, des poèmes tragiques.

Cette théâtralisation se fait naturellement sur la scène :

> Ne parlons même pas de langue : il est normal que tous les languages deviennent expression dramatique au service du drame, que le drame musical soit une

---

3 — Id., *Ibid.*

4 — COPEAU J., *Etudes d'art dramatique, Critiques d'un autre temps*, N. R. F., Paris, 1923.

> musique dramatique, qu'un "ballet d'action" soit la danse animée par un jeu dramatique. Mais cette théâtralisation se poursuit hors du théâtre et d'abord là où il y a récit : lied, chanson, symphonie à programme, épopée, fresque, bas-relief. Enfin il y a des moments où l'émotion dramatique ne procède d'aucun drame précis: telle phrase d'une sonate qui pourtant ne nous raconte rien, tel mouvement d'un corps de pierre ou de bronze que nul rôle ne mêle à une anecdote; il y a des paysages tragiques et d'autres qui semblent attendre la comédie (5) .

D'autre part, l'acte théâtral étant essentiellement représentation, celle-ci ne se réalise que dans une "atmosphère", une ambiance spécifique.

L'acteur n'est pas un homme nu sur un plateau nu. Son corps veut un costume et son corps habillé se meut dans un espace où la lumière éclaire des choses, où l'obscurité engloutit des objets.

Des objets se détachent sous le double éclairage des lumières et des sons. Avec les corps des personnages qui jouent, des objets envahissent l'espace et acquièrent une extraordinaire éloquence et nous font parfois oublier les êtres eux mêmes. Comme le Nô japonais, le théâtre nouveau utilise ce langage des objets comme une conversation parallèle à celle des dialogues. Si les théâtres classique, néo-classique, romantique et réaliste ont négligé pendant des siècles ce langage des choses, c'est l'énorme trouvaille des dramaturges contemporains que d'avoir ressuscité cette langue morte :

> Longtemps une chaise ne se trouvait sur scène que pour fournir un siège à un acteur pour les "commodités de la conversation", comme disaient les précieux. Le théâtre d'avant-garde a su redonner à l'objet sa valeur. Une chaise de par le fait qu'elle se trouve pla-

---

5 — GOUHIER H., *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, Paris, 1961.

·cée sur une scène, devient parole (6).

C'est au spectateur qu'incombe la tache de savoir écouter et comprendre ce langage muet et éloquent de même qu'il saisit le sens caché du monologue intérieur. Ainsi tout tient ensemble au théâtre comme dans ce que nous appelons la réalité : représenter est rendre présent l'ensemble.

D'autre part, le théâtre est une synthèse d'arts. Cette synthèse n'est pas un carnaval des arts comme ces revues à grand spectacle qui, autour d'une idée simpliste, juxtaposent figuration, musique, danse, dialogue chansons, décors compliqués On n'obtiendrait certainement pas un chef-d'œuvre ou même une œuvre dramatique en réunissant le meilleur poète, le meilleur musicien, le meilleur peintre, les meilleurs acteurs et les plus habiles techniciens du costume et de l'éclairage :

> La synthèse théâtrale s'organise de l'intérieur; l'idée contient sa forme; le drame comprend les moyens de l'exprimer, et tous les moyens sont bons pourvu qu'ils répondent à une nécessité du drame (7).

La seule loi est que la représentation réponde aux exigences du drame. Elle signifie qu'un art participe à la représentation lorsqu'il a quelque chose à dire. *Andromaque* n'appelle pas la danse. *Tartuffe* se passe de musique. De là cette remarque importante soulignée par Gaston Baty :

> Un art n'a rien à dire s'il répète simplement ce qui est déjà dit. Il ne s'agit pas de demander aux divers moyens d'expression de traduire à la fois le même thème; ce ne serait que confusion et pléonasme . .

---

6 — *Configuration critique de Samuel Beckett*, textes réunis et présentés par M .J. FRIEDMAN, Lettres modernes Paris. 1964.

7 — GOUHIER H.,. *L'Essence du théâtre* op .cit.

> **La tache consiste, au contraire, à découvrir dans le thème commun les éléments qui relèvent de chaque art et que seuls il doit exprimer (8).**

Synthèse d'arts, le théâtre n'est donc pas un genre littéraire. Une histoire strictement littéraire ignore en effet les techniciens qui écrivent, bien qu'elle s'intéresse aux écrivains parlant des techniques. Elle ignore, du même coup, un fait capital dans la vie du théâtre aux premières années de ce siècle: des écoles, des doctrines, des synthèses surgissent sous l'influence non d'hommes de lettres mais de metteurs en scène. Dans la première moitié de notre siècle, ce qui s'était fait d'important au théâtre était l'œuvre des metteurs en scène plus que celle des auteurs. Il est remarquable que la révolution de la mise en scène ait précédé celle de la dramaturgie. D'abord, le Théâtre-Libre d'Antoine avait ébranlé sur sa base l'académisme et son esthétique du trompe-l'œil au nom d'une vérité naturaliste. Puis, Lugné-Poe, à l'Œuvre, réhabilitait le théâtre poétique contre le naturalisme d'Antoine. Ensuite, Copeau, grâce à sa connaissance du suisse Adolphe Appia et de l'anglais Gordon Craig a essayé de rendre le théâtre à lui-même en le "rethéâtralisant". Cette rethéâtralisation reposait sur deux données : reconnaissance de l'espace scénique et présence pysique de l'acteur. Ainsi Copeau et ses pairs étrangers se sont attachés aux problèmes de scénographie et de formation de l'acteur pour des auteurs qui faisaient défaut (9).

En Europe, le Constructurisme russe et l'Expressionnisme allemand consacrent la suprématie du metteur en scène.

Si le suisse Appia avait commencé, c'est l'anglais Gordon Craig qui continua de définir l'esprit et les lois de la mise en scène moderne . . . L'art du metteur en scène sera, selon lui,

---

8 — BATY G., *Le masque et l'encensoir, Introduction à une esthétique du théâtre*, Paris, Bloud et Gay, 1926.

9 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris, 1970.

de sensibiliser le spectateur, par les outils scéniques, aux idées et aux sentiments suggérés.

> Si j'avais à diriger un jeune homme qui veuille interpréter Shakespeare, voici comment je m'y prendrais:
>
> Je lui ferais prendre la pièce acte par acte, et dans chaque scène, dans chaque geste, dans chaque son, je lui montrerais un esprit, l'esprit qui est latent. Puis, sur le visage des acteurs, dans leurs costumes, dans le décor, à l'aide de la lumière, de la ligne, de la couleur, du mouvement,, ,de la voix, par tous les moyens possibles dont nous disposons à la scène, sans cesse,, constamment, j'évoquerais la présence de ces esprits (10). —

A l'Ouest, le naturalisme du jeu qui faisait valoir trahissait bientôt une certaine sclérose. Stanislavski lui-même en avait conscience lorsqu'il invitait Gordon Craig à mettre en scène *Hamlet*. En réaction, de jeunes écrivains et metteurs en scène se reclamaient du futurisme. On pronait une rethéâtralisation du théâtre On entendait en finir avec le conservatisme des aînés et inventer une forme propre à la civilisation machiniste.

> Meyerhod, influencé par le théâtre chinois, réduit les personnages de ***Mystère-bouffe*** à des masques sociaux. La représentation relève du théâtre d'agitation, à mi-chemin du music-hall et du meeting politique (...) (On) emprunte beaucoup au music-hall, au café-concert et au cirque. Un autre metteur en scène, Jewgueni Vachtangov fonde son art du comédien sur la spontanéité. Pour Alexandre Taïrov, l'essentiel est la présence corporelle de l'acteur : mimique, panto-

---

10 — CRAIG E. G., ***Des recherches dans les tragédies de Shakespeare***, **dans *De l'art du théâtre*, Ed. O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1970.**

mime et danse (11).

En France, pour le grand public, le Cartel fondé en 1926 représente l'avant-garde bien que ses animateurs jouent surtout les classiques et les auteurs étrangers consacrés (Ibsen, Strindberg, Tchekov, Synge, Pirandello).

Si cette association (Dullin, Jouvet, Pitoëff et Baty) reposait sur une esthétique comme : le refus du naturalisme brut et sur une doctrine philosophique, la révolte contre la commerciation de plus en plus grave de l'art théâtral; néanmoins, elle avait peu de goût pour les prouesses de machines et les innovations scénographiques. (A.S 106) (11 bis)

De 1928, Louis Jouvet misa sur le théâtre de Giraudoux. La rencontre de Giraudoux et de Jouvet a permis d'imposer, avec éclat, une dramaturgie antinaturaliste. Dans *l'Impromptu de Paris*, Giraudoux proclame cette poétique : (11 tiers).

> Le théâtre n'est pas un théorème, mais un spectacle, pas une leçon, mais un filtre.

Le théâtre engagé, lourd d'idées et de débats philosophico-politiques ne touche pas à la vie théâtrale. La forme demeure traditionnelle. Moderne par son fond, le drame existentialiste reste romantique par sa forme.

Après avoir fréquenté Dullin, Blin et Artaud, le groupe d'"Octobre" et les surréalistes, Jean-Louis-Barrault rejoindra la Comédie- Française et Madeleine Renaud avec qui il créa la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault en 1946. Pour Barrault la modernité à tout prix n'a pas de sens, ni l'âge de l'auteur, ni la date de l'écriture ne sont des critères suffisants.

---

11 — MIGNON P. L., Le *Théâtre contemporain*, Hachette, Paris, 1969.

(11 bis) cf. A.S. op. cit. p. 106.

(11 tiers) cf. Id. Ibid. p. 106

La compagnie constitue un théâtre national par l'importance de ses tournées à l'étranger. Elle ne se refuse pas à l'innovation :

> A l'opposé de la nourriture des classiques, nous pouvons nous permettre des pointes vers des régions plus ou moins inexplorées de l'Art dramatique. Autrement dit, nous consacrer à des recherches. La plupart de nos auteurs ne connaissent pas toutes les ressources de la scène et tout ce qu'on peut tirer des possibilités des acteurs . . . Aussi, est-ce avec "esprit clinique" que nous nous livrons à ces recherches dans l'espoir d'éclairer, avec un peu de chance, la voie des jeunes auteurs et de les aider avec nos propres moyens dans la création de leurs œuvres (12).

Le théâtre pur qui hantait Artaud, était aussi le rêve de Barrault; pour qui le théâtre vrai est celui où la performance des corps rend sensible ce qui est le plus proche du sacré :

> Visée ancienne, qui lui permettra, après bien des écarts vers d'autres voies, de prendre rang parmi les plus jeunes et les plus novateurs. C'est la période marqueée par la recherche de formes autres que celles relevant de la stricte littérature, la recherche fondée sur le corps (13).

Pour Barrault, ce n'est pas au metteur en scène d'emettre un jugement personnel sur l'auteur. Son rôle est essentiellement et "exclusivement" d'ordre théâtral.

Dans le cadre de son art, Barrault défend les options qu'il estime devoir défendre en une espèce d'anarchisme de l'artiste.

---

12 — BARRAULT J - L., *Reflexions sur le théâtre*, Jacques Vautrain, 1949.

13 — DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., *Le Théâtre contemporain*, Larousse, Paris, 1974.

Cet anarchisme le conduira à présenter des auteurs aussi différents que Claudel, Ionesco, Beckett ou Tourgueniev.

Dans une émission de radio, Barrault confie : "j'essaie de traduire sur scène un univers de poésie théâtrale". Barrault tente de trouver une nouvelle définition des rapports entre la scène et le public . . . Le goût d'un théâtre gestuel, des performances physiques que Living Théâtre a depuis quelques années popularisés, Barrault les porte en lui depuis son 1er spectacle.

L'ambition de Barrault est de mettre en pratique les théories d'Antonin Artaud (Théâtre de cruauté, théâtre total). Le verbe n'est qu'un élément parmi les autres, dans la composition scénique. A côté de lui, le geste, son mouvement, son rythme doivent approfondir physiquement le spectacle; ils atteindront le spectateur dans sa chair et dans ses nerfs avec la violence des rituels magiques. Dans ce goût, Barrault monte *Numance* d'après Cervantès (1937), puis *La Faim* d'après le roman de Knut Hamsun (1939). Ce grand metteur en scène monte des spectacles de choc qui fascinent par la nouveauté et la forme. Il a l'audace d'imposer à la Comédie-Française *Soulier de Satin* et *Partage de midi* de Claudel selon sa conception du théâtre total.

Aidé par Madeline Renaud. Barrault a expérimenté, mais avec une vision nouvelle, les classiques, le vaudeville, le mélodrame. "Il a aidé à la consécration de Ionesco avec *Rhinocéros*, de Beckett avec *Oh les beaux jours*, de Genet avec *Les Paravents* de Billetdoux avec *Il faut passer par les nuages* et de Marguerite Duras avec *Des journées entières dans les arbres.* Il est attiré par les recherches les plus audacieuses de Peter Brook, Jerry Grotowski et de Julian Beck et Judith Malina. Cette orientation est due essentiellement à Madeleine Renaud qui choisit les textes. Roger Blin, Jean Marie Serreau et autres metteurs en scène accompageront ce renouvellement" (13 bis)

Architecte, animateur et metteur en scène, Jean-Marie Serreau compte parmi ceux qui ont le mieux travaillé à faire connaître le théâtre nouveau, français et étranger.

(13 bis) Simon A., op, cit. P 88

On lui doit la Première réalisation française d'une pièce de Breaht depuis *L'Opéra de quat' sous* (*L'exception et la règle*, 1949). Il a monté Adamov (*La Grande et la Petite Manœuvre*, 1950; *Tous contre tous*, 1953), Genet (*Les Bonnes*, 1961), Beckett (*Comédie* 1964), Max Frich (*Biedermann et les incendiaires*, 1960), Ionesco (*Amédée*, 1954; *La Soif et la Faim*, 1966). (13 tiers) A. S 232

Il tente de créer un monde scénique qui lui ne doive rien à Vilar, à Dullin, à Barrault ni même à Brecht. Un monde qui fût le sien propre. Mise en scène janséniste par son dépouillement, plus conforme aux exigences de la vision dramatique que les somptuosités des riches animateurs. Ici le chiffon ou la simple indication remplace la chose et chacun sait que le théâtre ne supporte pas la représentation naturaliste de ce qu'il montre, que le spectateur seul achève ce que la scène propose.

C'est Serreau qui monta Brecht sans moyens et avec la certitude presque mystique que le symbole des choses suggerées est plus riche de pouvoir que leur désignation. Ensuite, il se consacre au théâtre francophone du tiers monde. Aimé Césaire (*La Tragédie du roi Christophe*, 1963), Kateb Yacine (*Le cadavre encerclé*, 1964; *Les Ancêtres redoublent de férocité*, 1967).

> Dans les formes d'expression affricaines ou non-africaines, Serreau cherchait une sorte de recours contre une théâtralité occidentale dont il avait fait le tour. Il y chercha t un autre langage dramatique que celui dans lequel il était entré avec la guerre et demandant à des inspirations différentes une nouveauté qui le satisfit. Là se marque cette insatisfaction permanente qui fit de Serreau à la fois un découvreur et un inventeur soucieux de donner au texte une validité exclusivement théâtrale, (14).

Lié aux surréalistes, à Antonin Artaud, au groupe d'Octobre, à Barrault, Roger Blin a été mêlé à plusieurs aventures

13 tiers — Id., Ibid. p. 232

14 — ~~Id. Ibid.~~ Duvignaud J. et Lagoutte J., op. cit.

marquantes des années 1936, surtout *Ubu enchaîné* monté par Sylvain Itkine pour Expo. 37. Comme acteur, après avoir surmonté son bégaiement, Blin donnait un relief saisissant à la moindre silhouette grâce à sa science du mime. En 1949, *La Sonate des spectres* révéla en lui un grand metteur en scène d'avant-garde. Il fut en effet l'un des premiers à monter ou à jouer les pièces d'Arthur Adamov :" (14 bis)

14 bis
96 A-S.

> Il faut avoir vu Blin s'emparer d'un texte, avec prudence, presque avec angoisse, le faire lire et relire, cherchant dans chacune de ces lectures un gisement différent de celui qui apparaissait au début, soit aux acteurs, soit à l'auteur lui-même (15).

Blin laisse à l'acteur d'autant plus de liberté que les mots ne sont pas eux-mêmes encore ordonnés, qu'il s'agit de trouver l'infrastructure de l'image scénique. Blin, assis dans la salle,, arrête le cours du jeu, saute sur la scène, démontre physiquement une démarche, une attitude. On comprend mieux quel attachement le lia très tôt à Artaud.

Blin, avec peu de mots, parvient à insuffler à ceux qui travaillent et vivent avec lui pendant quelques semaines le sens d'une pièce qui ne sera perceptible qu'après la représentation.

Quand Blin a monté *la Grande et la Petite Manœuvre* d'Adamov, il a supporté lui-même, physiquement, le poids considérable d'un personnage dont Adamov n'avait pas prévu toute l'épaisseur. D'autre part, il a su pratiquer avec Beckett, en répétant *En attendant Godot*, une analyse aussi rigoureuse que pouvait l'être la préoccupation de l'auteur lui-même. Par la suite, « Beckett lui a confié toutes ses grandes pièces : *Fin de Partie* (1957), *la Dernière Bande* (1960), *Oh les beaux jours* (1963). Considéré comme le plus grand spécialiste de Beckett, il devint aussi celui de Jean Genet. » C'est en préparant *Les Nègres* de Genet qu'il fallait voir Blin pour comprendre le moteur jamais dit

(15 bis)
A-S
96

14 bis — Simon A. op. cit. p. 96

~~15 — Id., Ibid.~~

15 bis — S. A. op. cit. page 96.

de la vocation de Blin : il s'agit de pousser le texte jusqu'au bout de ses possibilités.

" Le nom de Blin est lié aux événements marquants du théâtre d'aujourd'hui, c'est un des trois ou quatre noms qui comptent vraiment à travers le monde, dans la mise en scène.»

96 (15 tiers)

Le Théâtre des Nations est une nouvelle vague qui s'était entre-temps effectuée dans une atmosphère d'internationalisation du répertoire. Les représentations du Théâtre des Nations relèvent des œuvres et des troupes étrangères, qui devaient à partir de 1954, influencer durablement créateurs et public. Une génération de jeunes et de moins jeunes a été initiée à l'art de Visconti, de Brecht, de Brook, des Chinois, des Soviétiques, des Allemands, des Américains du Nord et du Sud, des Affricains. D'autres événements, comme les représentations du Piccolo Teatro de Milan, la découverte de l'Opéra de Pékin, du Nô et du Kabuki japonais obligèrent les metteurs en scène à remettre en question leur conception de l'espace scénique ou du jeu de l'acteur.

Avec le Nô japonais, on découvrait un mode d'expression total, intégrant la parole, le geste et la musique en un ensemble jugé impossible.

> L'intégration d'éléments acrobatiques, de jongleurs, de masques et de maquillages non réalistes à un spectacle noble témoignait pour un retour aux sources de l'art dramatique (...) Danseurs noirs, mangeurs de feu, ballet de Bali révélèrent d'autres formes de langage gestuel, mais témoignèrent surtout de la généralité de l'intégration d'éléments magiques dans les divers modes d'expression. On ressentait à ces soirées, l'importance du recours aux forces irrationnelles de l'homme, la puissance de la sensualité: la leçon fut entendue (...) Si Brecht fut la première grande révélation, plusieurs specctacles ont influencé toute la

(2)

15 Tiers 2 — Simon A, op. cit page 96

vie théâtrale française (16).

L'équipe du T. N. P. animé par Vilar organisait un festival d'audience internationale. De 1951 à 1963 (date de la démission de Vilar) Il a donné 3,382 représentations dramatiques, devant 5,186,957 spectateurs. Il a représenté 57 pièces dont 37 françaises. Il a joué Molière, Brecht, Shakespeare, Corneille, Racine, Musset, Marivaux, Lesage, Kleist, Sophocle, Pirandello, Buchner, Hugo, Caldéron, Goldoni, Aristophane, Giraudoux, Jarry, Claudel, Pichett, Vauthier. „

16 bis 241 A. S.

Comme école d'interprétation, c'est au T. N. P. que des grands acteurs comme Gérard Philippe, Paria Casarès, Sylvia Monfort ont atteint le sommet de leur carrière.

Une autre raison de l'importance du rôle de T. N. P. animé par Jean Vilar réside dans la structure même de la mise en scène conçue par ce dernier. Le dépouillement du décor effectué par Vilar implique une revalorisation de l'objet et du costume, de la parole et de l'attitude : l'acteur fait partie de la situation. Musique, costumes, jeux, protecteurs objets choisis composent donc un monde clos. La mise en scène de Vilar au T. N. P. a fait pendant quelques temps école.

Toutes les grandes découvertes dramatiques ne furent-elles pas d'ailleurs à l'origine des révolutions de la mise en scène ?

Ceux qui ont marqué l'art scénique du XXe siècle ont affirmé que le metteur en scène intervient là où l'auteur a dû s'arrêter, que le texte est un point de départ, mais que la mise en scène selon le mot d'Artaud, est ce qu'il y a de spécifiquement théâtral.

La mise en scène crée, spirituellement et matériellement, l'espace dans lequel l'acteur va évoluer. L'éclairage met en valeur

---

16 — Id., *Ibid.*

16 bis Simon A., op. cit., p. 241.

sa présence physique, le décor tend à être de moins en moins décoratif et de plus en plus constitutif du lieu scénique :

> Le metteur en scène : chaîne et médiateur qui, d'une part, rend concrète la réalité du texte écrit, de l'autre suscite et inspire la conscience artistique de l'acteur et du décorateur, en lui suggérant les cheminements et son interprétation de la réalité, parfois en l'éclairant par étincelles, parfois en lui préparant le terrain, parfois dans la phase la plus tendue, en instituant à neuf cette réalité qu'évoque le texte écrit . . . (17).

Ainsi, l'histoire du théâtre au XXe siècle est au moins autant celle de la mise en scène que celle des textes. Il en ressort aussi que le spctacle, se dégageant de plus en plus du texte écrit, est sur la voie de conquérir son indépendance complète.

On comprend maintenant la révolution théâtrale éclatée dans les salles sordides et exiguës de la rive de gauches où des metteurs en scène, Roger Blin, Jean-Marie-Serreau, Nicolas Bataille firent jouer des pièces insolites. Les auteurs de ces pièces étaient inconnus encore: Adamov (russe), Beckett (irlandais), Ionesco (roumain) et un français (Jean Genet). Ces pièces (*Les Nègres, En attendant Godot, Les Chaises*) Jugées scandaleuses finirent par être jouées dans les théâtres du monde entier. C'est moins grâce à la prise de conscience d'un monde absurde que par le langage nouveau exploré par ces dramaturges qui avaient profité des expériences de la mise en scène et qui ont été eux-mêmes non pas des philosophes ni des poètes, ni même de simples auteurs dramatiques, mais ils étaient des athlètes complets de théâtre qui méritaient ce nom pour les recherches qu'ils entreprenaient ou suscitaient sur le texte, sur des formules d'expression dramatique, la mise en scène, le jeu, l'utilisation du décor visuel, sonore et lumineux, en somme pour leur connaissance et leur exploration des langages scéniques rendant au théâtre ses sources, sa spécificité et sa dignité d'un art de synthèse, total comme nous tenterons de le montrer dans cet essai.

---

17 — PANDOLFI V., *Histoire du théâtre, t. III*, éd. Marabout-Université ,1964.

PREMIÈRE PARTIE

LANGUE ET LANGAGES



Mise en question de la réalité, mise en question des formes du théâtre traditionnel. L'un ne va pas sans l'autre.

(Serreau G., *Histoire du nouveau théâtre*).

Une réévalutation totale du discours et de toutes ses composantes, quelles qu'elles soient.

(Jackobson R., *Essais de linguistique générale*).

LANGUE ET LANGAGES

Les règles et les genres suivent les clichés en exil. Qui veut tenter l'histoire de la poésie, du drame ou du roman depuis un siècle, écrit Jean Paulhan, trouve d'abord que la technique s'en est lentement effritée et dissociée; puis qu'elle a perdu ses moyens propres et s'est vue envahie par les procédés des techniques voisines : le poème par la prose, le roman par le lyrisme, le drame par le roman (...) De sorte qu'enfin le théâtre ne se trouve rien tant à éviter que le théâtral, le roman, le romanesque, la poésie, le poétique. Et la littérature, en générale, le littéraire ... (1). Bref, les œuvres sont devenues, des monstres hybrides, et les genres ont perdu leur pureté.

Mais, le théâtre est-il un genre littéraire ? Appartient-il à la littérature ?

Pour répondre, écoutons d'abord Louis Jouvet qui a pratiqué tous les arts du théâtre et a admirablement refelchi sur son art.

> Il n'y a pas de définition du théâtre. Il n'y a pas d'explication de cet acte étrange qu'est une représentation (2).

Gaéton Picon, expliquant la nature du théâtre, donne une réponse précise :

---

1 — PAULHAN J., *Les Fleurs de Tarbes ou Terreur dans les Lettres* Gallimard, coll. "Idées", Paris, 1973.

2 — JOUVET L., *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952.

> Toute son histoire, nous montre qu'il (le théâtre), relève d'exigences particulièrement spécifiques - dont la première est l'éfficacité. Avant tout il est le domaine de la parole - de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite - mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous . . . (3).

Un critique moderne, M. Robert Champigny a tenté de donner une définition de la représentation théâtrale :

> Une œuvre dramatique, ou pièce de théâtre, écrit-il, est un ensemble de gestes, à dominante verbale, destiné à être apprécié esthétiquement à l'occasion d'une représentation scénique (4).

Le théâtre donc est le domaine de la parole en action. Dans ce domaine des éléments corporels et gestuels s'associent aux éléments proprement verbaux pour les compléter ou les remplacer.

> C'est de l'union de tous ces éléments à la fois si différents et si proches que naît pour l'homme sa parole (5).

Pour ce qui n'est pas parole, les solutions adoptées varient d'une façon considérable selon les époques et selon les auteurs. Dans l'œuvre théâtrale de Racine, aucune indication n'est donnée ,en dehors du texte. Une seule dans *Phèdre*, au vers 157, "elle s'assoit". Même chez Molière, les indications sont rares,

---

3 PICON G., *Panorama de la nouvelle littérature française*, N. R. F., Paris, 1960.

4 — CHMPIGNY M., *Le Genre dramatique*, éd. Regain, Monte-Carlo, 1965.

5 — LARTHOMAS P., *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1972.

malgré l'importance du comique gestuel dans son théâtre. En ce domaine, il est facile d'opposer aux classiques, les auteurs du théâtre nouveau qui notent souvent avec une rigueur extrême les attitudes de leurs personnages. Les auteurs nouveaux consacrent des pages entières à décrire minutieusement les gestes, les attitudes, les comportements de leurs personnages à préciser également le cadre dans lequel se déroule l'action. Pour s'en rendre compte il suffit d'ouvrir au hasard n'importe quelle œuvre de Beckett ou de Ionesco. Ces auteurs parfois écrivent des scénarios qui sont consacrés au cinéma.

LANGAGE SPÉCIFIQUE

Le langage de la peinture, celui de la musique ont évolué et se sont toujours encadrés dans le style culturel de leur temps, mais sans jamais perdre leur caractère pictural ou musical. Et cette évolution de la peinture, par exemple, n'a jamais été que redécouverte de la peinture de son langage, de son essence. La démarche de la peinture moderne nous le montre clairement . . . La peinture n'a fait qu'essayer de se libérer de ce qui n'était pas peinture: littérature, anecdote, histoire, photographie; les peintres tentent de redécouvrir les schèmes fondamentaux de la peinture, les formes pures, la couleur en soi. Là non plus, il ne s'agit pas d'esthétisme ni de ce qu'on appelle aujourd'hui, un peu improprement, le formalisme, mais bien de la réalité qui s'exprime picturalement, "dans un langage aussi révélateur que celui de la parole ou des sons". Si l'on a pu croire d'abord qu'il s'agissait d'une certaine désagrégation du langage pictural, il ne s'agissait dans le fond, que d'une purification, du rejet d'un langage parasitaire. De même, c'est après avoir désarticulé des personnages et des caractères théâtraux, après avoir rejeté un faux langage de théâtre ,qu'il faut tenter, comme on l'a fait pour la peinture, de le réarticuler — purifié, essentialisé.

Les dramaturges traditionnels, même ceux considérés comme novateurs (Claudel, Giraudoux, Gide ,Montherlant, Cocteau, Audiberti) considèrent le langage comme le moyen d'expression essentiel. Le théâtre pour eux est une conversation. Le Verbe constitue l'essence du théâtre. Avec Beckett, Ionesco, Adamov, les choses vont changer radicalement. On va passer d'une ère à une autre. On se méfie du langage, le met en doute, le tourne en dérision. Disciples d'Artaud, les mouveaux dramaturges considèrent le théâtre comme l'art de la représentation et non l'art du Verbe. D'où la prééminence du

spectacle sur la littérature, et la substitution du geste et du "signe" au mot. (5 bis)

La dramaturgie contemporaine doit beaucoup a Antonin Artaud qui a "radicalisé" l'expérience théâtrale lui demandant d'oser une métamorphose complète de toutes nos façons de vivre, au prix de règles nouvelles qui sont en grande partie celles du nouveau théâtre : plus d'intériorité, plus de psychologie. Artaud en vient à considérer les objets comme des totems primitifs et même religieux; il veut que le spectateur participe à la matière scénique comme un primitif à une cérémonie rituelle. Pour ce théâtre retourné à ses sources premières, il faut évidemment un langage tout aussi libéré : non seulement la parole doit être "poétique", mais encore il faut comprendre dans le langage, sans aucune hiérarchie, les cris, les gestes, les bruits et les actes dont le mélange doit produire sur la scène un carnage général. Pour dégager la parole et lui laisser toute sa prééminence, pour que la parole soit spectaculaire, on diminue La décoration.

Si la décoration traditionnelle est effacée, en revanche, l'objet prend sur la scène une importance démesurée de sorte qu'on pourrait dire, qu'ici, ce n'est pas la personne, c'est la chose qui vit. Chez les dramaturges nouveaux, l'objet est constament soumis à une prolifération irrésistible. Il y a autour de l'homme, contre lui, une sorte de présence cancéreuse des choses : chaises, *(Les Chaises)*, meubles *(Le Nouveau Locataire)*, tasses *(Victimes du Devoir)*, œufs *(Jacques ou La Soumission)*, billards électriques *(Ping-Pong)*, papiers *(L'Invasion)*.

Par opposition à la nature des choses d'une part et à la tradition théâtrale d'autre part, on demande aux objets de s'animer, de vivre et aux vivants de se dépersonnaliser.

> C'est cette loi d'inversion qui semble régler la théorie de l'acteur dans la dramaturgie d'avant-garde : l'acteur peut y être tout, sauf "naturel"; il peut être neutre comme un cadavre ou possédé comme un mage;

5 bis. cf. Jacquart E, 19 p.p. 198-201

> l'important c'est qu'il ne soit pas une personne (6).

Ce naturel de l'acteur qui fait la gloire de ses camarades sur d'autres scènes, l'acteur du nouveau théâtre doit y renoncer. Cette révolution dramatique choque la valeur la plus solide de la dramaturgie européenne traditionnelle. Cette négation de la personne c'est au niveau du langage humain que le théâtre nouveau cherche surtout à la réaliser.

Dans le théâtre traditionnel, la parole est la pure expression d'un contenu, elle est considérée comme la communication transparente d'un message indépendant d'elle; pour le nouveau théâtre, la parole n'est pas un moyen d'expression.

> La .parole est un objet opaque, détaché de son message, se suffisant pour ainsi dire à lui-même, pourvu qu'il vienne provoquer le spectateur et agir physiquement sur lui; en somme, de moyen, le langage devient fin. (...) La parole elle-même est donnée en spectacle (7).

Le nouveau théâtre s'attaque au langage: au lieu commun. La subversion prend des formes diverses. La première consiste à faire tourner les mots à vide, comme s'ils proliféraient mécaniquement. Ce procédé est fréquent chez Ionesco surtout dans les scènes finales de ses premières pièces *(La Cantatrice Chauve, La Leçon, Jacques ou La Soumission)*, dans le fameux discours de Lucky dans *En attendant Godot*. Le second procédé de subversion se trouve notamment dans *Ping-Pong* où Adamov fait parler ses personnages comme si leurs paroles n'étaient ni tout à fait vivantes, ni tout à fait mortes, mais en quelques sortes "congelées". Le dernier procédé de subversion consiste à disloquer la rationalité du message tout en respec-

---

6 — BARTHES R., *Le Théâtre français d'avant-garde*, in *Le Français dans le monde, Mai 1961.*

tant la syntaxe. La dislocation porte quelquefois sur la logique même. Ce procédé s'appelle le rationalisme morbide. Ionesco est spécialiste de ce type de raisonnement. (cf. Jacquart E. op. cit)

Dans cette impasse, comment faire ? Si le nouveau théâtre se méfie du langage humain et le tourne en dérision, il faut d'autres moyens d'expression. Antonin Artaud, précurseur et théoricien du nouveau théâtre, l'avait déjà trouvé en déclarant que le théâtre est l'art de la représentation et non celui du Verbe. Après lui, Jean Louis-Barrault définit la place du Verbe au théâtre qui représente un huitième de la représentation (8).

Ainsi la langue perd son prestige au profit du langage scénique dont la notion s'est élargie. Il ne s'agit plus de dire, mais de montrer, de représenter. La langue n'est qu'un moyen d'expression parmi d'autres : les gestes, les éléments scéniques et les structures sémiologiques. Ionesco l'avait bien dit :

> Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, conconcrétiser les symboles (9).

Le nouveau théâtre n'est pas un théâtre historiqe. Il ne raconte pas des histoires de personnes ou de familles, il n'expose ni de thèse, ni d'idéologie, son but est de présenter des situations fondamentales. Beckett l'a dit justement :

> Mon théâtre est une affaire de sons fondamentaux.

---

7 — Id., *Ibid.*

8 — SURER P., *Le Théâtre français contemporain*, Société d'Edition d'enseignément Supérieur, Paris, 1964.

9 — IONESCO E., *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, Paris, 1962.

Ainsi, le langage humain n'est pas essentiel pour lui et ses confrères :

> Il fait l'emploi d'un langage basé sur des images concrètes plutôt que sur des arguments et des raisonnements. Et puisqu'il tente de présenter un sens de l'être, il ne peut ni explorer, ni résoudre les problèmes de la morale ou du comportement (...) (Il) communique un ensemble d'images poétiques (10).

Le langage verbal est insuffisant ou incapable en tant que moyen de communication. Les dialogues dans la vie sont, la plupart du temps, misérables. Tantôt, l'idée s'enfuit, tantôt, les moyens d'expression nous font défaut.

En dépit de toute rhétorique et malgré l'art du dialogue porté au suprême degré, la parole apparait comme un moyen insuffisant. De par sa nature même, il dit trop où trop peu :

> Sa vitalité même, qui fait les délices du philologue et du sémanticien, devient une source de regrets pour les auteurs du nouveau théâtre. Les mots surtout abstraits, nous induisent en erreur : leur contenu varie selon les cultures, la situation socio-historique, les valeurs du locuteur, et même selon les circonstances. Ils s'usent, se vident et changent. Leur sens se spécialise ou se généralise, leur aire sémantique se déplace. Aussi les concepts sont-ils en perpétuel flottement, On débouche alors sur l'incertitude. Ceci n'est pas dû à la maladresse de l'auteur, mais à la nature même du langage (11).

---

10 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde,* pour la traduction française, Buchet / Chastel 1977.

11 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision* Gallimard, Paris, 1974.

Seul l'écrivain, c'est-à-dire l'artisan de la langue, semblerait pouvoir se soustraire aux traquenards qui guettent le vulgaire. Toutefois, il tombe fréquemment dans un autre piège, celui de la "rhétorique".

> Cabotin, il se paie de mots, s'échappe dans le Wonderland du Verbe, s'abandonne à une sorte de titillation de l'esprit. Il fait de la "littérature". Le langage perd alors sa fonction de référence et décolle du "réel" (12).

Ce réel a d'ailleurs la fâcheuse propriété de varier selon les invididus. Les mêmes termes n'ont pas les mêmes résonances pour tout le monde. Même les vocables aussi simples comme maison ou arbre présentent des connotations variant selon les individus .Toute compréhension est alors une incompréhension, tout accord de sentiment et de pensée est alors un désaccord. Il s'avère donc impossible aux hommes de se connaître par le langage. Dans le nouveau théâtre :

> Il s'agit plus d'une action, d'événements qui se transforment ou de sentiments qui évoluent. C'est le langage lui-même qui est dramatisé : nous voyons les mots se gonfler, se rétracter, avancer, paraître et disparaître selon leur propre loi qui n'est pas celle d'une pensée qui se formule, mais d'un verbe qui s'actualise (13) .

Cette primauté du fait linguistique apparaît d'ailleurs comme un des phénomènes caractéristiques de notre temps. Tous les écrivains modernes ont médité sur les fonctions du langage — et aussi la plupart des grands philosophes, de Bergson à

---

12 — Id., *Ibid.*

13 — GUIRAUD P., *Les Fonctions secondaires du langage*, in *Le Langage*, sous la direction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pléiade, N .R. F., Gallimard 1968.

Marleau-Ponty en passant par Bachelard et Sartre; il en est de même des historiens, des psychologues, des sociologues, des ethnologues. Enfin, le trait essentiel de la science moderne est bien dans la création de langues autonomes qui sont les instruments abstraits de leur mode de pensée; ainsi que l'apparition de langages mécaniques ,avec les possibilités qu'ils ouvrent à la connaissance et à la communication.

Ce phénomène nouveau avec la dégradation de la personnalité ont mené à l'écroulement du langage humain. Celui-ci n'est plus un moyen de communication. Quand la pensée se vide de substance, il n'y a plus dialogue ni échange, mais logorrhée. On parle pour ne rien dire, parce qu'il n'y a plus rien à dire.

L'écriture ne peut être que dénonciation de l'usure du langage. Transmettre une expérience, c'est toujours la trahir. Le théâtre de Ionesco joue de la destruction et de la restitution du langage. Ses personnages ne maîtrisent plus leur discours. Si bien que celui-ci finit par fonctionner seul, selon ses mécanismes propres. Le mouvement dramatique de *Jacques ou La Soumission* progrèsse à partir de mots vides de sens :

> Les mots sont interchangeables, des glissements se produisent. Les dissociations entre le signifiant et le signifié ôtent à la parole son pouvoir d'information. (...) Dans les scènes finales de la *Cantatrice chauve, Les Chaises, Jacques ou La Soumission,* les mots ne sont plus que des syllabes, des voyelles, des consonnes que les personnages jettent à la figure comme des pierres (14).

Mais, c'est l'époque contemporain qui donne à ce tragique son envergure parce que :

---

14 — ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco,* Bordas, Paris, 1971.

> La parole amplifiée et multipliée par les mass-media, bourrée de sens par les propagandes, perd sa qualité d'instrument de communication pour acquérir son autonomie, une personnalité monstrueuse et vorace (15).

Au lieu d'exprimer l'existence, la dévoiler ;au lieu de dire la réalité, le langage, opaque par essence, masque l'existence et fausse la réalité. Pour les uns c'est un mol oreiller pour adoucir la brutalité des choses.

> Les mots sont pour Henry *(Cendres)*, des baumes, des sauveurs, il se parle à lui même afin d'assourdir la rumeur de l'océan, afin de ne plus entendre les autres voix qui inquiètent et déroutent. Les mots empêchent de réfléchir (16).

Lucky de même dans son galimatias métaphysique, Estragon et Vladimir chacun à sa façon : on se construit un édifice verbal où l'on circule à l'aise, une réalité conventionnelle et mensongère qui remplace fort heureusement l'authentique. Le verbiage de Vladimir l'empêche de plonger dans "la nuit des grands fonds"; il le protège des maléfices du silence: "c'est vrai, dit-il, nous sommes intarissables" - "c'est pour ne pas penser", répond Estragon. S'ils survivent c'est sûrement grâce à leur verbosité. "Dis quelque chose", supplie Vladimir. Et si les mots ne viennent pas à temps, voici les soupires et les cris : "Je ne peux pas continuer . . . "

Dans *Rhinocéros* de Ionesco, c'est le langage qui transmet le virus de l'animalitié. Le plus souvent le langage est dégradé. Le langage est dangereux parce qu'il fonctionne trop bien, en mécanique autonome. La logique étouffe la vie.

---

15 — DOMENACH J - M. *Le Retour du tragique*, éd. du Seuil, 1967.

16 — ONIMUS J., *Samuel Beckett*, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1967.

Le langage indirect, allusif, tout en points de suspension, dont Adamov use si volontiers, joue dans *Le Ping-Pong* un rôle particulier, il a une fonction précise :

> Placés dans des situations objectivement fausses — nées du décalage entre l'energie dispensée et le point où elle s'applique — , les héros parlent un langage faux, parodique, à leur insu. Ce langage à leur tour les confie dans leur absurdité, les compromet par sa platitude même, les enlise dans des situations de plus en plus tragiquement faussées (17).

Adamov a relégué le dialogue à un rôle mineur dans son univers où les personnages disent rarement ce qu'ils veulent dire et ne réussissent jamais à communiquer.

> Le dialogue d'Adamov se traîne simplement. En mettant l'accent sur les ressources visuelles de la scène, (Adamov) nous rappelle que le drame est plus que la littérature et qu'une pièce n'est pas une pièce avant d'être présentée sur les planches devant des spectateurs (18).

Ainsi, on comprend pourquoi le nouveau théâtre renverse en partie la hiérarchie établie par le théâtre de tradition : se méfiant du Verbe, il exploite les gestes, les éléments scéniques, et les structures sémiologiques.

---

17 — SERREAU G., *Histoire du "nouveau-théâtre"*, Gallimard, 1966.

18 — PRONKO C., Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.

DEUXIÈME PARTIE

LA THÉÂTRALITÉ

DEUXIEME PARTIE

LA THÉÂTRALITÉ

Dans le nouveau théâtre, les pièces sont abstraitement situées :île mythique ou terrain vague chez Arrabal, appartement clos, plate-forme de phare, îlot encore chez Ionesco, route à la campagne, mamelon calciné sous une lumière aveugtante chambre isolée aux frontières de la mort chez Beckett, tel est le lieu imaginaire où l'action doit se dérouler. Absence de décor, claustration qui met en relief le seul cadre sensible, celui de la scène. On peut dire la même chose en ce qui concerne la notion du temps :

> Un temps sans repères donc, indéfiniment recommencé,, car la fin est dans le commencement, aussi bien dans les pièces cycliques d'Ionesco que chez Beckett et Arrabal, qui tous deux, paraissent traduire le mieux les conceptions de la physique contemporaine (1).

L'effacement des données traditionnelles, l'abstraction de l'œuvre la ramènent aux seuls éléments physiques perçus par le spectateur : la durée du spectacle, les dimentions de la scène. Comme un tableau abstrait affiche, par différenciation, le support, le cadre, la matière dont il est fait, dans le théâtre moderne se détachent les morphèmes qui le composent.

Parmi ces éléments, les mouvements des acteurs, leurs gestes, l'ensemble spatial qu'ils forment, dénommé gestualité, reprend un relief considérable, d'autant plus important que l'auteur se donne pour but de "montrer" un jeu, sans arrière-plan idéologique.

---

1 — BÉHAR H., *Jarry le monstre et la marionnette*, Larousse, 1972.

C'est l'œuvre de Beckett qui dans sa sobriété, illustre le mieux l'immanence du théâtre. Avant de composer la partition qu'ironiquement il nous propose de jouer, il ne faut pas oublier que les sons fondamentaux proviennent de matériaux circonscrits dans l'espace scénique, et qu'ils ne sauraient nous y faire échapper. Beckett le rappelle à chaque instant, par un "effet de théâtralité", puisqu'il ramène le théâtre à sa valeur matérielle et qu'il fait des comédiens non des personnages mais des acteurs d'eux-mêmes. C'est Vladimir qui constate : "... En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau", et qui explique à son compagnon qu'il n'y a pas de salut hors d'une scène limitée par une toile de fond, une rampe, un auditoire.

En attendant Godot nous offre une scène, un public, des acteurs, mais d'une manière bien particulière en nous obligeant périodiquement à (re) prendre conscience de notre présence dans un théâtre . . .

Théâtre donc qui met en scène le fait théâtral lui-même. D'où les fréquents appels de Vladimir au dialogue, d'où les " représentations de (et dans) la représentation ", : Pozzo exécute un numéro, puis s'inquiète ("Comment m'avez-vous trouvé ? Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? Franchement mauvais ? . . . ") et Vladimir propose de "jouer à Pozzo et Lucky". D'où aussi le permanent commentaire sur elle-même que développe la pièce, qui, souvent répond à l'avance aux éventuelles critiques du spectateur.

Pozzo (désolé) :Vous vous ennuyez ?

Estragon : Plutôt

Pozzo (à Vladimir) : Et vous monsieur ?

Vladimir : Ce n'est pas folichon.

Cette occupation du plateau est d'abord physique, et le texte de la pièce comporte un nombre impressio-

> nant d'indications scéniques d'une extrême précision. Les acteurs sont là, visibles, devant nous, et signifient fondamentalement cela : le fait d'être là dans toute sa nudité, sans justification (2).

La théâtralité devient plus flagrante, s'accentue avec *Fin de Partie*, à commencer par le titre et les premiers propos de Hamm :

> A moi (un temps) De jouer.

Jusqu'à ses derniers mots :

> Puisque ça se joue comme ça . . . jouons comme ça

En passant par les interventions concernant les formes du langage dramatique :

> *Hamm* (avec colère) — Un aparté ! con ! cest la première fois que tu entends un aparté? (un temps). J'amorce mon dernier soliloque.

En passant par la réponse centrale à l'inquiètude morale de Clov :

> *Clov* :— A quoi est-ce que je sers ?
>
> *Hamm* — A me donner la réplique (un temps) .

Ainsi, nous avons devant nous deux comédiens en train d'assurer toute la durée du jeu à l'aide des seuls instruments dont ils disposent. Comme Vladimir et Estragon, Clov et Hamm ont l'expérience des comédiens engagés. Winnie dans *Oh les beaux jours* est une comédienne sur une scène devant un public. Beckett pousse d'avantage la gageure en imaginant un spectacle où un comédien tiendrait à lui seul la partie, avec le contenu d'un sac. De plus, ce comédien est privé de ses membres, puis du sac.

---

2 — DUROZOI G., *Présence littéraire, Beckett*, Bordas, Paris, 1972.

Parfois, chez Beckett, l'acteur manifeste à plusieurs reprises qu'il est conscient de jouer. Lorsque Clov a achevé de tout mettre en ordre pour que le jeu commence, il " se retrouve, contemple la scène, se tourne vers la salle ".

La scène que joue Pozzo est du théâtre dans le théâtre. Il commence à se reclamer : " un peu d'attention, s'il vous plaît." Puis il se lance dans un monologue dérisoire.

Comme Beckett, Ionesco exploite toutes les ressources des deux langages du théâtre : le texte et la mise en scène :

> Pour arracher le spectateur au piège de l'intrigue, Ionesco brise parfois l'illusion de la fiction : Jacqueline interrompt le pathos et les pleurs de sa mère : " Ne t'évanouis pas tout de suite ! Attends la fin de la scène ", Marguerite dit au roi : " Tu vas mourir à la fin du spectacle "; Bérenger, dans *Le Piéton de l'air*, laisse entendre que la comptabilité pluri-universelle est une affaire d'accessoiriste et de machiniste (3).

Ionesco pratique aussi " le théâtre dans le théâtre " : Dans *Victimes du devoir*, Madeleine et le policier s'installent dans des fauteuils pour regarder Choubert. Dans *La soif et la faim*, Tripp et Brechtoll sont des clowns qui donnent à Jean un spectacle et les moines se divisent en deux publics opposés. Ces procédés détruisent les conventions du vraisemblable et imposent aux spectateurs une participation d'un autre ordre.

Théâtre dans le théâtre est aussi *L'Impromptu de l'Alma*. Comme Molière dans *l'Impromptu de Versailles* et Giraudoux dans *l'Impromptu de Paris*, Ionesco aborde les problèmes de la scène et montre l'auteur (Ionesco lui même) en conflit avec ses critiques.

---

3 – ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.

Le théâtre de Genet est une messe, une cérémonie. Malgré l'atmosphère quasi réaliste de *Haute surveillance*, il y a un rituel au dessous, et l'auteur nous rappelle au début : " Nous jouons tragiquement, mais nous jouons. "

Avec *Les Bonnes*, l'aspect rituel devient explicite quand les bonnes inventent une cérémonie.

Dans *Le Balcon*, le rituel est d'abord joué volontairement, puis imposé du dehors.

Dans *Les Nègres*, on ne trouve nulle prétention au réalisme, nulle intrigue, ni personnages fixes. Ici, nous en sommes arrivés à un théâtre qui est presque cérémonie pure :

> La notion de l'acte rituel, la répétition magique d'une action imaginaire sont la clef de la compréhension du théâtre de Genet. Il a lui-même décrit son idéal d'une union entre le rituel et le dramatique (4).

Les Bonnes est réellement une cérémonie interrompue par l'arrivé de Madame. Au lever du rideau, les deux sœurs sont en train de jouer une scène que, de toute évidence, elles or déjà jouée souvent et dans laquelle Claire joue le rôle de Madame et Solange celui de Claire. Il se passe quelque temps avant que nous comprenions l'identité réelle des actrices.

> *Les Bonnes*, comme *Le Balcon* et *Les Nègres*, contient un brillant jeu de miroirs où les ref ets jouent jusqu'à ce que nous en ayons le vertige, et ne sachons plus qui est qui. En fait, Genet n'est pas certain de l'identité de ses personnages. "Mes personnages ont tous des masques", déclare-t-il, "Comment voulez-vous que je vous dise s'ils sont vrais ou faux ? Moi-même je n'en sais rien" (5).

4 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chastel, Paris, 1977.

5 — PRONKO C., *Théâtre de l'avant-garde*, Dénoël, 1963.

Oublіant leurs situations respectives, les personnages se laissent aller à se tutoyer, à donner les marques d'une complicité étrange. Soudain vient le tour de la servante. Elle exprime avec la même furieuse et invraisemblable violence, le dégoût que lui inspire son humble condition.

> A l'instant où, ayant atteint le paroxysme de la rage, elle paraissait être sur le point d'étrangler sa patronne, retentit la sonnerie criarde et déplacée d'un réveil. Le jeu doit prendre fin ou s'interrompre, car c'était bien un jeu ou plutôt, les deux rôles étant tenus par deux bonnes, un psychodrame spontané .. (6).

Haute surveillance, nous montre la vie de trois prisonniers dont les actions sont inconsciemment devenues rituelles. Dans le monde de la prison, où tout se répète jour après jour, où vérité et incidents sont réduits au minium, tout acte devient cérémonie accomplie avec une dévotion presque religieuse.

Le Balcon est une maison de rendez-vous ou, plus précisément, ainsi que le dit l'auteur, d'illusions, tenue par une femme sévère et orgueilleuse.

> Toutes les chambres y sont des décors où l'on vient, en se déguisant, se dépouiller de la vulgarité de sa peau et contempler une belle, imposante et dramatique image de soi-même. Des lustres identiques illuminent chacune d'elles. Chaque scénario est soigneusement mis au point et religieusement suivi (7).

Les Nègres est une cérémonie présentée par une troupe de nègres jouant un meurtre rituel.

---

6 — *Dictionnaire des œuvres contemporaines*, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1968.

7 — *Id. Ibid.*

Apparence et réalité se succèdent car comme dans *Le Balcon*, nous ne sommes pas sûrs que les acteurs soient eux-mêmes ou en train de jouer un rôle — Les niveaux de réalité se multiplient passant de la vie réelle à la cérémonie, des Noirs aux Noirs marqués de blanc.

> Le nègre comme les criminels des romans de Genet, comme Genet lui-même, a décidé de jouer jusqu'au bout le rôle stéréotypé qui lui est assigné par la société ,de le jouer vraiment jusqu'au bout, même absurdement, choisissant librement de devenir ce qu'il est condamné à être (8).

Genet précise que sa pièce est destinée à un public de Blancs, et si par un extraordinaire hasard elle était représentée devant un public de Noirs il faudrait inviter au moins un Blanc. Pour montrer que c'est pour lui qu'on joue, on le désignerait par la lumière d'un projecteur. L'adversaire reste dans la salle. Sur la scène ceux qui revendiquent sont seuls.

L'auteur du nouveau théâtre se donne pour but de "montrer" un jeu sans arrière-plan idéologique, ainsi le théâtre d'Adamov est un théâtre sans intrigue. Ses œuvres dépendent exclusivement de l'élément visuel; tableaux animés, mais qui ne s'animent dans aucune direction particulière.

Le Sens de la marche ne se trouve nulle part, nous n'avons aucun sentiment de commencement, de milieu ni de fin. Le théâtre est un espace scénique à remplir, c'est vrai, mais, il est beaucoup plus que cela, et en négligeant ce que Vilar a appelé avec fantaisie "la dentelle de dialogue et d'action", Adamov a supprimé les deux choses essentielles à toute production dramatique.

De même dans *La Maison d'os de Dubillard* où l'auteur agence des scènes juxtaposées, répétées, présente une enfilade

---

8 — PRONKO C., op. cit.

de tableaux laissant au public le soin d'imaginer et d'appréhender chaque situation partielle à partir de données visuelles et sonores. L'auteur n'impose pas l'ordre des scènes au réalisateur, de sorte que chacun peut adopter la succession qui lui plaira. Cette attitude évoque la notion de l'opera aperta ou l'ouverture de l'œuvre qu'on peut considérer comme un résultat de la théâtralité et de l'exploitation des divers éléments paraverbaux dans l'œuvre d'art.

La dramaturgie d'aujoud'hui réagit contre toute les perversions qui lui ôtent son caractère spécifique. Si elle exclut la narration, la leçon de morale et la distraction, il lui reste de pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles :

> Les auteurs du nouveau théâtre énoncent les limites du théâtre, celles mêmes des instruments qu'il possède : des gestes des paroles ,des mouvements (16).

Il faudra donc tenir compte de cette qualité de présence du geste en lui même, qui constitue sur scène la seule réalité, celle de personnage en situation face au public. "L'être-là" du personnage. Le personnage prend forme dès avant qu'il ne se mette à bouger et à parler, par sa seule présence, sa présentation physique.

> Beckett utilise, suivant la grande tradition théâtrale de l'Orient, masques et grimaces préalables, de sorte que lorsque le rideau se lève beaucoup de l'ouvrage est fait : la seule présence des personnages est fortement significative, et suggestive, avant toute parole (17).

---

17 — FOUCRE M., *Le geste et la parole ~~dans le~~ théâtre de Samuel Beckett*, Nizet, Paris, 1970.

Au premier regard, le spectateur sait à quoi il aura à faire; c'est, tout de suite, deux clochards qu'il découvre dans *En attendant Godot.* Les premiers gestes d'Estragon, forcés, douloureux et vains mettent déjà la pièce sous le signe d'une pitoyable inutilité :

> Estragon assi par terre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence (18).

Krapp se livre à une série de gestes :

> Pousse un grand soupire, regarde sa montre, farfouille dans ses poches, en sort une enveloppe, la remet, farfouille de nouveau, sort un petit trousseau de clefs, l'élève à hauteur des yeux, choisit une clef, se lève et va vers le devant de la table . . (19).

Deux pages entières d'indications scéniques. Si certains gestes sont normaux la plupart en sont significatifs; le clown est sousjacent au parsonnage et passe au premier plan lorsqu'a lieu une mimique effrénée.

> S'avance jusqu'au bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, laisse tomber le peau à ses pieds met le bout de la banane dans sa bouche . . . tout en masquant médiativement la banane. Il marche sur la peau, glisse, manque de tomber, se rattrappe, se penche, regarde la peau et finalement la pousse du pied (20).

Winnie ne cesse précisément de s'agiter d'abord en gestes, déplace ses possessions, ouvre et referme son ombrelle, elle met ou retire son chapeau, s'évente avec son journal.

---

18 — BECKETT S., *En attendant Godot.*
19 — Id. *La Dernière bande.*
20 — Id., *Ibid.*

Chez Adamov, le texte n'est qu'un scénario qui décrit le mouvement extérieur qui doit avoir lieu, et constituera le principal moyen de communication avec le public. Le dialogue se réduit à de sèches platitudes souvent ennuyeuses, sans rien de l'humour ou de la verve de Ionesco, ni de la poésie dépouillée et suggestive de Beckett. Les personnages sont souvent des numéros représentés par les lettres ou par des noms génériques. Chez Adamov :

> Le traitement est épisodique plus que linéaire et nous devons parfois suivre de nombreux personnages, qui offrent des valeurs symboliques diverses ,dans une série de courts tableaux qui n'ont que peu de connection apparente (21).

Dans *Le sens de la marche* et *Tous contre tous* les éléments visuels ont une signification symbolique.

Adamov juge ainsi ses pièces écrites avant *le Ping-Pong* :

> Vague des décors, simplification exagérée des personnages, symbolisme des situations, utilisation d'archétypes (22).

De même dans *L'Invasion*, Adamov procède à une utilisation impressionnante d'éléments visuels: des piles de papier couvrent la scène et noient presque Pierre, alors qu'il est en train de les déchirer, symbolisant évidemment non seulement la destruction du travail qui devait donner un sens à sa vie, mais la disparition de Pierre sous un travail qui était essentiellement celui d'un autre. *L'Invasion* adopte la technique qui est la contribution la plus originale d'Adamov au théâtre d'avant-garde: sa préoccupation de la scène comme d'un espace à occuper, remplie de signification visible.

---

21 — PRONKO L., op. cit.
22 — Id., *Ibid.*

D'où l'importance des indications de scène ,des objets, des gestes, même quand son théâtre aura opéré sa mutation. Déjà dans *L'Invasion* où le désordre des papiers dans l'appartement d'un écrivain mort matérialisait le désordre familial, les pressions (23).

Quant à Ionesco ,il déclare à maintes reprises que son théâtre ne tient pas uniquement au dialogue ,au langage des mots s'ajoute celui de la scène :

> Je ne fais pas de littérature, écrit Ionesco, je fais une chose tout à fait différente. Je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue, mais il est aussi ndications scéniques (24).

Le jeu des personnages s'insère au mouvement dramatique; il a une signification propre.

> Le théâtre est autant visuel qu'auditif (25).

C'est pourquoi Ionesco concrétise par le jeu scénique les évocations du dialogue. Ainsi, Jacques, changé en étalon, hennit et galope autour de Roberte qui décrit le désert. Choubert "plonge dans l'épaisseur" en se tenant au bras de Madeleine, en passant sous la table; il se hisse vers les sommets en montant sur la chaise, sur la table.

Le plus souvent le jeu supplée le texte. Quand la parole se désarticule ou se vide de sens, la continuité dramatique tient au mime.

> Au début et à la fin, de *La Cantatrice Chauve*, pendans le cours de philologie de *La leçon*, la parole n'est

---

23 — Id., *Ibid.*
24 — IONESCO E., *Arts;* 1961.
25 — Id., *Notes et Contre - Notes*, op. cit.

> plus que bruit, l'action est dans les jeux de scène. Il n'y a même plus de parole dans la danse obscène qui termine *La Soumission*, dans le tourbillon des chaises, dans le jeu d'Amédée et Madeleine autour du cadavre, dans la fin de *La Soif et la faim* (26).

Comme Beckett, Ionesco a trouvé dans ses pièces quelques-uns des schémas dramatiques fondamentaux. Au moyen de personnages présentés un peu suivant le modèle du rituel et de la cérémonie, il arrive à exprimer d'une manière plus éloquente encore que par le verbe certaines vérités humaines.

Dans certaines de ses pièces, Tardieu explore les possibilités d'un théâtre tout à fait abstrait dans lequel le langage perd tout contenu conceptuel.

Eux seuls le savent nous montre des personnages en proie à de violentes querelles pour des raisons inexpliquées, c'est du théâtre pur, sans intrigue.

Les Amanst du Métro explorent les possibilités d'expression d'un langage dépourvu de contenu conceptuel avec un dialogue dramatique purement poétique, en opposition au dialogue discursif :

> D'un langage poétique qui remplace l'échange d'idées ou d'informations entre les personnages par l'éveil et le développement d'images poétiques, et les thèmes par une nouvelle logique d'association (27).

Arrabal s'intéresse aussi, et même fortement, à élaborer un théâtre abstrait qui élliminerait tout contenu humain. Dans son *Orchestration théâtrale* il a tenté d'inventer un spectacle dramatique entièrement basé sur des mouvements de formes

---

26 — ABASTADO C., op. cit.
27 — ESSLIN M. op. cit.

abstraites à trois dimensions dont quelques-unes étaient confiées à des machines, tandis que certaines formes étaient mises en mouvement par des danseurs. Le scénario ne comporte aucun dialogue, il ressemble à la numération d'une gigantesque partie d'échecs.

Plus significatif encore est le geste lorsqu'il ne s'accorde pas à la parole et ne correspond pas à l'attente ni au désir explicite. Parfois à une demande ou à une intention appelant le mouvement répond l'immobilité du corps.

A plusieurs reprises Estragon et Vladimir dans *En attendant Godot* ,indignés par l'inutilité de leur attente, décident de partir. Mais à chaque décision de départ répond la même immobilité paradoxale. Les personnages, ballotés entre l'espérance et le désespoir, sont incapables de se résoudre au geste décisif, car, comme l'attente, le départ n'apporterait aucune solution de leurs problèmes :

Vladimir — On peut toujours se quitter, si tu crois que ça vaut mieux.

Estragon — Maintenant ce n'est plus la peine.

Vladimir — C'est vrai ,maintenant ce n'est plus la peine.

Estragon — Alors, on y va ?

Vladimir — Allons-y.

(Ils ne bougent pas)

A la fin du deuxième acte et de la pièce, on lit, à peu près, les mêmes répliques, mais inversées :

Estragon — Si on se quittait ? Ca irait peut-être mieux.

(...)

Estragon — Alors, on y va ?

(...)

Vladimir — Alors, on y va ?

Estragon — Allons-y.

(Ils ne bougent pas)

C'est la même impuissance. Aucun d'eux n'est capable d'exécuter la sollicitation :

> On est pris dans un cercle d'impuissance dont on ne peut sortir. Tout est également vain, ordre et geste (28).

La même vanité des gestes explique l'immobilité de Clov opposant à l'ordre de Hamm une inertie :

Hamm (morne) — Alors, il n'y a pas de raison pour que ça change.

Clov — Ça peut finir (un temps). Toute la vie les mêmes questions et les mêmes réponses.

Hamm — Prépare-moi (Clov ne bouge pas). Va chercher le drap (Clov ne bouge pas). Clov.

(...)

Clov — Je vais chercher le drap.

(Il va vers la porte)

Hamm — Pas la peine. (Clov s'arrête).

Un peu plus loin, Hamm fait le même ordre, Clov ne se réagit que par la même immobilité.

---

28 — FOUCRE M., op. cit...

Faire le geste ou s'abstenir de le faire, le résultat est le même :

Clov — Vous voulez donc tous que je vous quitte ?

Hamm — Bien sûr.

Clov — Alors, je vous quitterai.

Hamm — Tu ne peux pas nous quitter.

Clov — Alors, je ne vous quitterai pas.

Clov déclare maintes fois qu'il veut partir, mais il n'exécute pas son projet.

Pour ces personnages, les actes ne sont pas de véritables actes, ce sont de simples agissements ou exercices pour passer le temps. Les gestes sont dénués de sens, dépourvus de finalité raisonnable.

Dans le douzième tableau de *La Parodie,* Adamov nous montre un décalage entre le geste et la parole : Le journaliste appalle Lili qui lui répond : "Je viens, je viens!". Mais elle sort dans la direction opposée.

Le nouveau théâtre oppose aussi la dénotation et la connotation, la musique et la danse . Par exemple, dans le troisième tableau de la même pièce l'auteur précise :

> La plupart du temps, (il y a) décalage entre la musique et la danse.

Dans *La Cantatrice Chauve,* la pendule sonne dix-sept coups, et là-dessus Mme Smith remarque :

> Tiens il est neuf heures.

Dans *Les Chaises*, le vieux dit à sa femme : "Bois ton thé Sémiramis", tandis qu'"il n'y a pas de thé, évidemment".

LA PANTOMIME :

Lorsque l'acteur n'emploie d'autre langage que le geste, celui-ci prend la forme du mime. Mais le mime apparaît dès que le langage des gestes se détache du langage des mots :

> De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour (30).

La pantomime est acte muet imposé à notre vision par des gestes dont la signification est si évidente qu'elle renvoie toute parole au simple rang de bavardage superflu. Le lieu scénique n'est que la représentation pure de l'espace dans lequel vit l'homme .

L'art du mime jouit, à travers des siècles, d'une vitalité extraordinaire dont le théâtre contemporain a tiré des forces neuves. Dans le mime s'insèrent plusieurs arts populaires : le chant ,la danse, la jonglerie. Il présente des personnages types.

La pantomine ou le mime vit d'une contradiction, on se tait tout en parlant ou on parle tout en gardant le silence. Parler non seulement suivant l'esprit, mais selon le corps. On parle avec ses mains, à travers le visage. Avec la pantomime, le corps s'exprime ou se désarticule . D'où ce refus de lieu fixe, cette impossibilité de se taire qui caractérise les personnages de Beckett et de Ionesco. Chez Ionesco :

> La métamorphose est éminement parodique. L'ex-

---

29 — IONESCO E., *Notes et contre-Notes*, op. cit.
30 — Id., *Ibid*.

> pression la plus simple est un commencement d'être, mais comme Ionesco veut tout, il est tenu de se multiplier. Prolifération qui surpasse celle des danseurs orientaux : s'il n'a pas assez de six bras, il fera danser les sièges, le décor... Il aime à s'effrayer afin d'éprouver le sentiment d'être. La pantomime est irrésistible, cependant : elle se renoue parce qu'elle est perpétuel mouvement. Il n'y a plus de lieu, la scène elle-même bouge (31).

A la limite, la pantomime élémine la parole au profit du geste. Celui-ci nous renvoie à l'être, à ce personnage qui essaie de se fixer sur la scène. Une danse mortelle perpétue la vie en des accords rares, mais authentiques. Dans *Les Chaises*, après avoir évoqué leur enfant qu'ils n'ont jamais eu, les deux vieux jouent la pantomime :

> Les chaises vidées de leur substance jouent la pantomime comme si le silence se référait à cette lueur un instant entrevue. Les chaises vides sont des gestes d'acteur concernant le même silence. Le décor même devient fragile : toute la pièce de théâtre ne sort-elle pas d'une malle de prestidigitateur (32) ?

Dans *Tueur sans gages*, la pantomime consiste à jouer des signes. L'architecte respire des fleurs inexistantes sur un plateau vide et frappe du doigt des monuments inexistants.

> La ville Radieuse existe et n'existe pas. Ou plutôt existe toujours et partout. Et c'est pourquoi elle est effroyable (33).

---

31 — KERN A., *Ionesco et la pantomime*, in *Cahiers Renaud-Barrault*, Février 1960.

32 — Id., *Ibid*.

33 — KNOTT J., *Shakespeare notre contemporain*, Payot, Paris, 1978.

La scène finale est révélatrice. Lorsque surgit le Tueur, chétif et borgne, mais dont l'œil unique a des reflets d'acier, Bérenger éclate d'un rire nerveux. Il parle pour se moquer de l'ennemi, moins fort que lui, très chétif pour un criminel. Mais le Tueur tout en gardant le silence terrible, hausse les épaules pour se moquer à son tour de Bérenger. Celui-ci parle seul. Il demande au Tueur de s'expliquer. Mais le tueur ne dit rien. Il ricane et se tait. Bérenger veut le dessuader, lui parle d'amour, d'amitié, d'humanité. Mais à quoi bon tous ces discours éloquents contre la haine et la cruauté. Bérenger fait de la pantomime plus éloquente que tout langage humain : Il S'AGENOUILLE balbutiant : "Mon Dieu, on ne peut rien faire! . . . Que peut-on faire . . . Que peut-on faire . . . " Tandis que le Tueur, pas un instant n'a daigné ouvrir la bouche, sinon pour ricaner. Devant ce rire glacial, tout auteur est condamné à poursuivre . . . Et Ionesco ne se refuse rien, quand il s'agit d'amplifier le geste comique ou tragique. La pantomime joue. Le Tueur s'approche lentement ricanant, le couteau levé. Attitude plus révélatrice que tous les discours de tous les hommes.

Dans *Jacques ou La Soumission*, une fiancée a trois nez, le cauchemar entre réllement dans la pièce.

> Là où les mimes classiques étaient obligés de s'arrêter ,il invente de nouveaux tremplins. La lévitati[illegible] est possible, les plus anciennes figures de rhétori[illegible] s'incarnent. L'hyperbole même devient une couldbe visible sur le plateau (35).

La scène de séduction dans la même pièce est de la pantomime. Roberte tout en mimant, dit l'eau et le feu, les chevaux enlisés dans les marais et le cheval de la cité des sables. Pendant ce récit Jacques mime le cheval :

> Jacques devient l'étalon du désert, l'étalon du désir; il galope sur les pavés brûlants dans l'air sec et la

34 — IONESCO E., *Tueur sans gages*.

> poussière rouge, il court autour de la cité en feu, autour de Roberte; il hennit, il frémit, il s'affare ,il se cabre; il devient une torche vivante ,il se consume, puis l'on entend au loin ses hennissements faiblir dans le désert. Alors, pour étancher sa soif. Roberte se fait eau, source, marécage et enlace Jacques dans ses bras (35) .

Quelle vérité cachée vit dans cette scène et plusieurs autres dans le théâtre de Ionesco! L'essentiel, ce n'est pas de la dire car la parole est impuissante et insuffisante, mais l'essentiel est de l'exprimer.

Pour Ionesco, comme pour les nouveaux auteurs, le dramaturge ne doit s'imposer aucune contrainte, aucune convention. Il doit libérer son art des règles traditionnelles et explorer tous les moyens :

> Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses ,des présences intérieures. Il est donc permis, mais reccammandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objects, animer les décors, concrétiser les symboles. De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle (37).

La pantomime a également intéressé Beckett. Cette technique joue un rôle important dans son œuvre romanesque et théâtrale. En ce qui concerne le théâtre. En *attendant Godot* contient des indications scéniques détaillées, comme la scène des chapeaux, lorsque Vladimire contemple le chapeau de Lucky, le ramasse, le contemple de nouveau, le redresse, le met à la place du sien qu'il tend à Estragon. Celui-ci prend le cha-

---

35 — KERN A., op. cit.

36 — ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco*, Bordas, 1971.

37 — IONESCO E., *Notes et contre-Notes*, op. cit.

peau de Vladimir. Ce dernier ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon ... Ainsi de suite, plusieurs fois. "Tout cela dans un mouvemen vif".

Lorsque Lucky se lance dans son fameux discours interminable, pour l'arrêter, Pazzo veut qu'on s'empare de son chapeau. Alors Vl·dimir s'empare du chapeau de Lucuky, celui-ci se tait et tombe :

Pozzo — Donnez-moi ça (Il arrache le chapeau des mains de Vladimir, le jette par terre, saute dessus.) Comme ça; il ne pensera plus !

Vladimir — Mais va-t-il pouvoir s'orienter ?

Pozzo — C'est moi qui l'orienterai (38).

En échangeant les chapeaux, les personnages échangent leur tête, leur raison et par conséquent leur être. Les personnages sont interchangeables, Ainsi cette scène n'est pas fortuite comme le pensent certains critiques. Elle est comme l'interprétation définitive de toute la pièce et de l'absurdité de la condition hum·ine où rien n'est stable ou sûr.

Fin de partie contient également plusieurs scènes de mime. A commencer par les mouvements de Clov avec l'echelle et le téléscope :

Il (Clov) va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante. Il regarde la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête, regarde la fenêtre à droite. Il va se mettre sous la fe-

38 — BECKETT S., *En attendant Godot, Acte I.*

> nêtre de droite. Il regarde la fenêtre à droite la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête et regarde la fenêtre à gauche. Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, regarde la fenêtre à gauche. Il sort, revient aussitôt monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite retoune prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau . . .

Ainsi de suite, à plusieurs reprises et avec des mouvements précis et bien calculés. Puis, il va aux poubelles enlève le drap qui les couvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Il rabat le couvercle. Il exécute le même jeu avec l'autre poubelle. Ensuite, il va vers Hamm couvert d'un drap. Il le découvre et met le drap soigneusement sur le bras. Enfin, lorsqu'il a tout fait, lorsqu'il a tout préparé, il "se retourne, contemple la scène, se tourne vers la salle" comme pour dire tout est fait, tout est préparé pour que la cérémonie commence.

> Une telle pantomime, habituellement amusante en soi n'est pas "hors sujet" elle souligne bien entendu les thèmes majeurs des pièces ajoutant au sentiment de l'absurdité, l'impression d'une répétition et d'une futilité complètement dépourvues de sens (39).

Ce sont précisement ces sentiments qu'éveillent deux courtes pièces ou deux pantomimes qui sont *Acte sans paroles* I et *Acte sans paroles II*.

Acte sans paroles I est une parabole qui résume *Fin de partie* et plusieurs grands thèmes de l'œuvre de Beckett. Cet acte muet montre l'homme précipité sur une scène vide. Il essaie de s'enfuir dans les coulisses et il est projeté à nouveau en scène. Il est clair que l'homme est victime d'un univers hostile, abandonné dans un monde qui n'est pas fait pour lui. Un désert

39 — PRONKO L., op. cit.

où divers objets lui sont présentés qui lui donneraient un peu de satisfaction. Des cindres descendent un petit arbre avec un maigre touffe de palmes, une carafe d'eau, des ciseaux de tailleur et des cubes. Ne pouvant se mettre dans l'ombre ni atteindre l'eau, l'homme essaye de se pendre. Cela lui est également impossible. L'homme s'assied et reflechit. L'eau et l'arbre descendent à nouveau, mais l'homme qui a échoué maintes fois ne bouge plus.

L'autre pantomime intitulée. *Acte sans paroles II* présente deux hommes dans deux sacs. Un aiguillon pique le premier homme. Celui ci s'éveille, sort du sac, fait une prière et accomplit paresseusement toutes les activités d'un homme, puis rentre dans le sac. L'autre homme, piqué à son tour, sort du sac et fait les mêmes gestes sauf la prière, et à un mode actif, puis retourne dans son sac. Cette pantomime est très expressive et riche de symboles : égalité des fins pour tout le monde, peu importe la façon dont on s'y prenne.

Joués par des clowns, ces deux actes muets sont révélateurs grâce au jeu pur de la pantomime qui en fait des paraboles philosophiques et universelles.

Ainsi, le geste en tant qu'accompagnement ou prolongement de la parole, en la conredisant ou en l'éliminant pour se faire seul signifiant, est un moyen de communication plus vrai, plus authentique et plus universel que le langage humain.

Comme nous venons de le constater, la théâtralité ou l'élément du théâtre "pur" traduit l'aspect anti-littéraire du nouveau théâtre ainsi que son refus de la langue en tant qu'unique moyen de communication :

> Dans l'action stylisée pure et rituelle que construit Genet, dans la prolifération de l'objet chez Ionesco, dans le gag des chapeaux inspiré du cirque de *En attendant Godot*, dans l'attitude d'extériorisation des

personnages dans les premières pièces d'Adamov, dans les tentatives de Tardieu pour créer un théâtre à partir du mouvement et du son, et dans les ballets et pantomimes de Ionesco, nous retrouvons un retour aux formes anciennes et non verbales du théâtre (40).

---

40 — ESSLIN M., op. cit.

TROISÈME PARTIE

LES ÉLÉMENTS SIGNIFIANTS

Le décor a été au centre de toutes les tentatives de théâtralisation, de totalisation du théâtre (...)
De Copeau à Vilar, le théâtre français va jouer un rôle plus que modeste dans la révolution du décor.

(SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*)

CHAPITRE I

LE DÉCOR

Le décor proprement dit, élément visuel par excellence du théâtre, a connu une révolution qui a mené à la réforme de la mise en scène dans la dramaturgie contemporaine. Comme les accessoires, les costumes, la musique et les bruits que nous étudierons plus loin, les éléments du décor sont signes, ils signifient en même temps que les éléments verbaux. Tout décor a aux yeux du spectateur une importance immense. Il a immédiatement une valeur esthétique et une valeur sémantique. Même une scène vide a une signification : l'absence du décor a un sens.

En même temps qu'elle est une tragédie et une comédie, une pièce est un morceau d'espace à remplir.

Le décor visuel a pour fin l'organisation de l'espace scénique. Walter René Fuerst lui assigne un triple rôle.

> *Créer le milieu*, ambiance adéquate aux personnages — *Créer l'atmosphère psychologique*, refléter l'âme de l'action (. . .) — *Créer l'unité scénique* entre l'acteur et l'espace qui l'entoure, lier l'acteur à l'ensemble scénique (1).

La troisième fonction dont parle Fuerst est la suite naturelle de la première : l'acteur se meut dans l'espace et ses attitudes sont liées à la présence d'objets. Les mouvements

---

1 — FUERST W. R., *Tendances actuelles du décor théâtral*, dans *Journal de psychologie*, 1926.

des acteurs, leurs gestes, leurs regards sont commandés par la présence de ces choses qui jouent.

Le décor qui joue, c'est la seconde fonction reconnue. Elle fait du décor autre chose qu'une collection d'accessoires. Le metteur en scène ne se contente pas de préparer le cadre de la représentation : il remonte à l'idée du drame et lui demande d'inspirer la représentation comme le texte ou la musique.

Le théâtre d'avant-garde dans les années cinquante consacrant la primauté d'un texte, il se prête peu aux prouesses de décoration, à l'exception des pièces de Jean Genet, pour lesquelles les constructions tubulaires d'André Aquart (*Les Nègres*, 1959) ont fait merveille. Jacques Noël, décorateur des pièces de Ionesco, passait avec une aisance étonnante de la pauvreté ascétique des petites salles au luxe baroque des grandes scènes officielles, avec retour à la toile peinte et à la machinerie italienne (*Rhinocéros*, 1960, *Le Piéton de l'air* 1962, *La Soif et la Faim* 1966) (2).

Dans leur contestation artistique générale, les dramaturges nouveaux ont rejeté également la stylisation classique des décors, le pittoresque romantique et le réalisme méticuleux d'Antoine.

Pour eux, le décor est un élément de la situation, les objets s'intègrent à l'action, comme les personnages, ils font partie du jeu.

En attendant Godot se déroule dans un coin de campagne, un coin qui serait vide si ne s'y dressait un arbre, un arbre sans feuilles dans le 1er acte et avec quelques feuilles dans le 2e acte. Un tel décor souligne l'immobilité du temps qui pèse et la solitude de l'homme.

---

2 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain* Larousse 1971.

Le temps se sent rétif et retors, il passe comme ça lui chante, il aime bien traîner et s'attarder. La journée en finira-t-elle jamais de finir ? Quand, quand donc entendra-t-on sonner l'heure où Godot doit paraître ? Seuls dans ce décor pauvre on a l'impression que Vladimir et Estragon interrogent l'echo, le sourd désert qui les entoure. Leurs voix s'y perdent. L'echo s'est ensablé.

L'arbre, au premier acte dépouillé, au second acte pourvu de feuilles est significatif. D'après les dires de Beckett, le second acte débute le lendemain. Il est impossible que les feuilles soient venues couvrir l'arbre si vite, mais la fiction de l'auteur dramatique se réfère à une valeur symbolique quant à la présence des feuilles. En fait le terme "lendemain" signifie que la scène se passe après, dans un moment différent, que la durée établit son inéluctable continuité : même si le temps n'est plus le même ,il existe une sorte de temps intérieur des êtres qui est différent; le cycle de la vie continue en eux et hors d'eux.

> De toute façon, l'arbre est souvent considéré comme figuration matérielle de la vie. Tout se passe dans *En attendant Godot*, en un seul lieu où un seul arbre témoigne, par sa présence, d'une certaine matérialisation de la conscience d'exister (3).

Le cadre de *Fin de Partie* est évidemment symbolique :

> Une pièce en parallèlepipède droit, très étiré en hauteur, avec tout en haut deux fenêtres, suggérant la tête humaine dans laquelle bien entendu tout se passe (4).

A l'extérieur, le monde se décompose. A l'intérieur une

3 — PERCHE L., *L'Enfer à notre portée*, Le Centurion, Paris, 1969.

4 — MAYOUX J - J., *Vivants Piliers*, Julliard, 1960.

pièce confinée sans meubles, presque vide, baignée de lumière grisâtre, nullement égayée par de petites fenêtres haut perchées avec des rideaux fermés derrière lesquelles ne s'entendent qu'un ciel de plomb et une mer immobile. Un fauteuil à roulettes pour Hamm. A quelques pas de lui, deux poubelles se dressent. Elles servent de niches aux parents de Hamm, Nagg et Nell, figures grimaçantes que seuls animent un instant le désir d'une bouillie, font-ils partie du décor ? De poubelle à poubelle, ils se taillent dans leur passé quelques petits morceaux de bonheur.

Décor qui symbolise, à la fois, l'isolement et la claustration des personnages, qui suggère en même temps le grand thème de la pièce qui est celui de l'approche de la mort, la cérémonie de la fin de la vie.

Pour saisir l'importance d'un tel décor il faut lire ce qu'en dit Jacques Le marchand :

> De Bourget à André Gide, l'expression "cellule sociale" pour désigner la famille, a connu des avatars. Samuel Beckett lui donne son illustration théâtrale la plus pure. Nous voyons mêmes les murs de cette cellule : Ce sont les murs d'un étroit bunker dans lequel se trouve assemblée la dernière famille qui soit au monde. Au delà de ces murs s'etend une terre désolée, de la surface de laquelle l'espace humaine a été impitoyablement rayée. Qui mettera le pied hors de cette cellule périra. Qui demeurera dans cette cellule périra aussi, mais un peu plus tard (5).

Le lieu scénique, dans *La dernière Bande*, consiste à un cercle de lumière crue, l'homme est seul avec une machine un magnétophone. Il n'y a plus de présences vivantes. Même le

---

5 — LEMARCHAND J., *Fin de partie*, dans N.R.F. Janvier, 1957.

monde désespéré de *Fin de Partie* est dépassé. Il n'y a plus la compagnie de Clov ni même les tristes rires de Nagg et Nell.

C'est la même lumière crue qui inonde l'espace désertique qui constitue le lieu scénique dans *Oh les beaux jours*, le mamelon où Winnie est enterrée jusqu'à mi-corps, puis jusqu'au cou : une terre immobile et calcinée. La sonnerie de son réveil est là pour lui annoncer la fin et le commencement de sa journée.

Cendres se déroule au bord de la mer dont le bruit rythme les phrases évoquées par Henry qui évoque et convoque d'autres personnages. Tout se passe dans la tête d'Henry :

> Henry, comme Krapp, est dans un monde vide. Même une machine lui est refusée. Même les souvenirs s'éteignent lentement. Les bruits qu'on entend sont imaginés par lui. Ada n'existe que dans sa tête (...).

C'est également un espace désertique qui encadre *Acte sans paroles I*, mais cette fois avec des objets : palmier, ciseaux, carafe d'eau, trois cubes, corde à nœud. Le lieu scénique n'est que la représentation pure de l'espace dans lequel vit l'homme. Les objets sont les instruments de la tentation et de la torture à la fois.

Dans *Tous ceux qui tombent*, la scène représente la route de la gare agrémentée de trois moyens de transports dont deux ne vont pas : le bardot du charretier qui n'avance pas et la bicyclette dont le pneu est creuvé. Même le train qui transporte M. Rooney arrive en retard après avoir ecrasé un enfant sous ses roues. Il va de soi que cette atmosphère est très révélatrice et traduit le ton général de l'œuvre qui peigne dans la détresse et l'impotence.

---

6 — DUROZOI G., *Beckett, Présence littéraire*, Bordas, 1972.

Acte sans paroles II offre comme décor deux sacs, un tas de vêtements et un aiguillon. Les sacs peuvent symboliser le ventre de la mère et en même temps le cercueil. Sortir du sac, c'est naitre, y rentrer, c'est mourir.

Trois jarres et un projecteur constituent le décor de *Comédie*. Les personnages sont enfoncés jusqu'au coup dans les jarres. Sont-ils trois cercueils ? Du même, ils représentent l'incarcération des corps, l'anonymat des personnages et la paralysie de la face-masque. Les visages oblitérés à peine différenciés que les jarres le confirment. L'enlisement total est accompli dès le début. La sonnerie du reveil qui déclenchait la parole de Winnie est devenue la lumière accrue du projecteur. Si les personnages se taisent et cherchent le silence total, ils sont obligés de répéter à l'infini :

> Le projecteur (que le texte anglais nomme "inquisiteur") sera toujours là, obligeant à reprendre la parole (7).

Dans *L'Invasion* d'Adamov, l'appartement où vivent les personnages exprime le désordre qui règne dans l'esprit des personnages et reflète le désordre qui règne dans le pays. La tâche de déchiffrer l'héritage littéraire de Jean est une tâche impossible. Son écriture est non seulement illisible mais encore elle s'est éffacée . . . .

> Le désordre de la pièce où l'action se déroule rivalise avec le désordre du pays tout entier : des immigrants affluent aux frontières, la structure sociale est en pleine désintégration. Dans le second acte le désordre s'est accru . . .
>
> Au quatrième acte, la pièce a été rangée, les papiers sont soigneusement empilés L'ordre est aussi

---

7 — Id., *Ibid.*

rétabli dans le pays (8).

La tour au milieu d'une île figure l'isolement des vieux, dans *Les Chaises*. La porte toujours fermée, les volets entre-bâillés, suggèrent la claustration d'Amédée et de Madeleine. La chambre humide et sombre de Jacques exprime l'avilissement moral. La lourde porte et les grilles du réfectoire des moines signifient le piège où s'enferment les rêves de Jean.

Par surcroît, les changements de décors sont signifiants. Ils contribuent au mouvement dramatique : le contraste entre les deux derniers actes d'*Amédée* est expressif; on passe d'un cauchemar de la matière à la vision d'une petite place avec ses lumières. Dans cette pièce, Ionesco se sert de vrois décors ou plutôt un seul décor qui se change pour soutenir les changements dramatiques et les métamorphoses des personnages.

Dans le premier acte un décor qui inspire l'inquiétude, grâce à la multiplication des champignons et la croissance du cadavre.

Le deuxième acte souligne le monde des objets : prolifération des champignons, allongement des jambes du cadavre sur les tabourets. Les personnages disparaissent au milieu des meubles, ils s'y enlisent. Par la place libre, les fenêtres éclairées dans le dernier acte, on donne la sensation de la libération.

De même, dans *Tueur sans gages*, où l'opposition des décors est révélatrice :

> Dans *Tueur sans gages*, les métaphores du décor soutiennent toute la progression de l'euphorie au désenchentement, du burlesque à la laideur et à l'angoisse onirique (9).

----

8 — ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chastel, Paris, 1977.

9 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas, 1971.

Dans *Rhinocéros*, les décors successifs figurent le piège qui se resserre autour de Bérenger.

Dans *le Roi se meurt*, le délabrement du décor exprime le délabrement d'une conscience.

Dans *La Soif et la Faim*, les trois décors sont la projection des états de Jean (10).

Le décor constitue donc un des éléments du langagé scénique. Ses rapports avec le texte sont plus ou moins étroits. Il a par lui-même plus que dans la vie, une valeur significative. Il montre, il fait voir ce que les mots ne peuvent qu'indiquer ou que suggérer. Le texte a tendance à n'être plus qu'un prétexte.

Les éléments du décor ont leur langage plus universel que l'élément verbal. Ils jouent, ils signifient par leur présence, par leur changement et même par leur absence.

> Le résultat est un théâtre proche de la richesse, de l'ambiguïté, et parfois de l'obscurité de la poésie moderne. La langue de Beckett et de Ionesco (à la fois visuelle et orale), comme celle de Rimbaud. est de l'âme, et pour l'âme. Elle parle à un niveau plus profond que la conscience qui s'éveille, et par suite est capable d'exprimer quelque chose de plus universel que le "message" habituel qu'on trouve dans une pièce. Elle ne nous donne pas des idées toutes faites, et par conséquent ne satisfait pas le spectateur moyen qui a l'habitude d'avoir l'intellect satisfait (II).

---

10 — Id. *Ibid.*
11 — PRONKO L, *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

La lumière, par la gamme des couleurs, l'intensitée, la ténuité, les vibrations, les contrastes, les nappes, produit des effets physiques sur les spectateurs, des sensations de dureté ou de douceur.

(ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*)

6e 1- Résumé le texte en sixième.

1o 2- Quelle est l'idée directrice de le texte

1o 3- Quelle est ~~le mot~~ le langage ~~scénique~~ spécifique que l'auteur défend ici

1o 4- que pensez vous de l'importance de ce moyen d'expression ?

1o 5- Connaissez-vous d'autres langages scéniques ? Lesquels ?

CHAPITRE II

LE DÉCOR LUMINEUX

Une des nouveautés essentielles de la dramaturgie moderne est l'emploi particulier de la lumière et de l'obscurité. L'éclairage, révolutionné par l'électricité, met en valeur la présence physique de l'acteur. Son intensité a bouleversé la conception du décor, des costumes, des maquillages et jusqu'à l'art de l'acteur, aux mimiques et aux gestes. L'art des éclairages a donc pris une place de plus en plus grande dans le théâtre moderne. Par sa mobilité, en particulier, l'électricité contribue d'une manière essentielle à créer le rythme du spectacle.

> L'éclairage moderne est de plus en plus fondé sur la lumière concentrée des réflecteurs et des projecteurs à lentilles. Ceux qui doivent éclairer l'avant-scène sont placés en diverses parties de la salle. Ils sont équipés de lampes à incandescence et de lampes à arc, de lampes à vapeurs de mercure ou à vapeur de sodium (1).

La lumière multipliant ses effets pour apporter un élément de féerie onirique et de fantastique cosmique, après les débauches de vert et de rouge, on a vu un Brecht exiger le plein feu dans la gamme des blancs (2).

Contrairement au rôle purement décoratif de l'éclairage ou la tâche de reproduire une atmosphère réelle, l'éclairage

---

1 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain,* Larousse, 1970.

2 — Id., *Ibid.*

chez les dramaturges nouveaux joue un rôle emphatique. Il sert à souligner un passage tout comme le feraient les instruments à percussion dans un morceau de musique. Il appartient donc au texte au même titre que le dialogue. L'auteur le note soigneusement. L'éclairage sert aussi à rehausser les effets. On trouve fréquemment des indications de ce genre : "Lumière aveuglante" *(Oh les Beaux Jours)*. — "Eclairage éblouissant" *(Acte sans Paroles I)* — ou obscurité complète (dénouement de *La Cantatrice chauve* et du *Nouveau locataire)*. On remarque aussi une opposition de ces deux extrêmes. Elle peut résulter soit de leur juxtaposition comme dans *La Dernière Bande* de Beckett, soit de leur alternance comme dans *La Parodie* d'Adamov.

Chez Adamov, la plupart des tableaux sont séparés par quelques instants d'obscurité, ce qui permet de marquer les différentes étapes de la pièce.

Dans *L'Invasion*, l'auteur consacre trois pages à ce procédé où figurent sept références à l'éclairage.

Ces jeux de lumière dans le nouveau théâtre se substituent à l'emphase verbale qui marquait le dénouement des tragédies d'autrefois. L'effet d'insistance s'est par conséquent déplacé, passant en partie du mot au signe, du langage verbal au langage lumineux. Un élément rhétorique est donc remplacé par un autre qui assume un rôle semblable mais plus efficace et plus universel (3).

L'Invasion témoigne de l'influence d'Artaud. L'auteur du *Théâtre et son double* a eu une énorme influence sur Adamov surtout dans l'utilisation de la scène comme d'un espace à occuper :

L'Invasion ne rejette pas non plus la technique qui

3 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1964.

> est la contribution la plus originale d'Adamov au théâtre d'avant-garde : sa préoccupation de la scène comme d'un espace à occuper, remplie de signification visible (4).

La lumière est liée directement aux sentiments d'euphorie ou d'angoisse. Ionesco en exploite tous les effets dans *Amédée, Rhinocéros, Le Piéton de l'air. La soif et la faim, Jeux de massacre*. Dans *Tueur sans gages*, à l'acte I, elle est le seul décor. Dans *Les Chaises* et *Le Roi se meurt*, elle permet les métamorphoses du réel.

Dans le théâtre d'Ionesco, la lumière décrite ou évoquée est le signe de l'équilibre, de l'harmonie du bonheur. L'image de la lumière est partout dans toutes les pièces d'Ionesco à commencer par *les Chaises* où l'entrée de l'empéreur invisible est accompagnée, nous dit l'auteur, d'une "lumière froide, vide". On lit ou on entend la vieille évoquer cette image de la lumière qui est inséparable de celle du bonheur passé, de l'Eden :

> Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi, il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit (...). C'était la ville de lumière (5).

Dans *Victimes du devoir*, Choubert se baigne dans la lumière; la lumière le pénètre tellement qu'il devient lui-même lumière.

Dans *Tueur sans gages*, la cité qui enchante Bérenger, c'est la cité radieuse, lumineuse où les rues sont "ensoleillées" et les avenues "ruissellent de lumière".

Amédée, dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, s'em-

---

4 — PRONKO C., *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.
5 — IONESCO E., *Les Chaises* in *Théâtre* 1, N.R.F., Gallimard, Paris, 1954.

presse pour réveiller Madeleine pour se réjouir ensemble du soleil, de la lumière qui envahit la chambre :

> Reveille-toi . . . le soleil inonde la chambre . . . lumière de gloire . . . . chaleur! (6).

Chez Ionesco, l'exploitation de la lumière devient égale ment théâtre d'ombre :

> Au deuxième acte de *Tueur sans gages*, on voit défiler, derrière la fenêtre de la chambre des silhouettes exprssives : la concierge et son balai, le facteur, des locataires, les commerçants du quartier (7).

Source d'euphorie et de quiétude chez Ionesco, la lumière chez Beckett, est, par contre ,source de souffrance et instrument de torture.

> La recherche théâtrale de Beckett l'amenait à faire le tour de l'homme et à le faire voir, le faire entendre depuis l'espace du dehors après l'avoir fait parler depuis la distance du dedans. Ce tour de l'homme passe par le monologue de Winnie sous la lumière et son discours par bribes à un quasi absent. Dans *Comédie*, il aborde à la nuit de la séparation totale, d'où sort, provoquée par un accoucheur impitoyable, la conversation dans l'absence (. . .) .
>
> Pour se dire, il faut ce mécanisme violent, cette opération analogique à laquelle l'écrivain se livre, assisté, sans cruauté du spectateur (8).

Avec *Oh les beaux jours*, la nuit (de *Comment c'est*) débouche sur l'éternité sereine-éblouissante de la stase hors du

---

6 — Id., *Ibid*.
7 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas, 1971.
8 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966.

temps (. . .) Il s'y ajoute l'incandescence de désert où tous les restes humains sont rangés jusqu'à l'os. *Comment c'est*, c'est l'hombre. *Oh les beaux jours*, c'est la lumière.

La même lumière répandue au-dessus du mamelon de Winnie, la voilà dans *Comédie* qui commande la parole des trois personnages. C est la lumière d'un projecteur ou de trois projecteurs, quand ils parlent ensemble, qui déclenche en eux le mécanisme oral. Injonction semblable à la sonnerie qui s'impose à Winnie et la livre à son activité inévitable de bouche parlante. Avec *Comédie*, la lumière prend tout son sens avec ses transferts aigus qui traquent les visages; ainsi s'explique le verbe dont Beckett commente ce mouvement disant des personnages enjarrés "La parole leur est extorquée par un projecteur" (9).

> Lumière de la conscience extériorisée dans le souci de faire parler, le projecteur tire du silence et y replonge trois discours séparés (10).

Le seul but du protgoniste du *film*, une fois enfermé dans sa chambre, est d'éliminer toute trace de lumière, aveugler tout ce qui est source de regard. Même le miroir, il en évite la vue en allant fermer la fenêtre et l'occulter. Puis il annule toutes les sources de regards : le chien, le chat. mêmes ses propres photos (ses ppropres regards) il les déchire et piétine. A la fin, l'œil unique du personnage se ferme peu à peu. Ainsi, il n'y a plus dans la chambre aucune trace de lumière ni aucune trace de source de lumière.

Dans *La Dernière Bande*, le rideau se lève sur un cercle de lumière au centre duquel Krapp saute, impatiemment, fébrilement, d'une révélation à l'autre. C'est l'esquisse d'un aveu sur un soir d'illumination. Lumière extérieure présente, lum-

----

9 — BECKETT S., *Comédie*, Minuit, 1966.
10 — JANVIER L., op. cit.

ière intérieure passée d'un instant de densité : une promenade en barque qu'il ne cesse pas d'écouter depuis trente ans.

Ainsi, comme nous l'avons montre, l'éclairage est un élément essentiel du décor, et qui lui donne souvent sa beauté et sa signification. C'est sur ce point peu-être que les choses ont le plus changé : les possibilités offertes par la technique moderne de l'éclairage sont immenses. La lumière est elle-même actrice. Elle signifie en accord ou en désaccord avec le texte.

Elle (la musique) crée, quand il le faut, derrière le drame, une espèce de tapisserie sonore dont les couleurs amusent et soulagent le spectateur et baignent de leurs reflets agréables l'acidité d'une description ou d'une explication. Elle est pour l'oreille ce que la toile de fond est pour le regard.

(CLAUDEL P., *Le drame et la musique*)

En effet, les ressemblances entre les deux systèmes (le langage et la musique) sont considérables. Le langage verbal et la musique se réalisent tous deux dans le temps en utilisant le même matériel (le son) et en agissant sur les mêmes organes réceptifs. Les deux systèmes ont respectivement des systèmes d'écriture qui marquent leurs entités et leurs relations.

(Kristeva J., *Le langage cet inconnu*)

CHAPITRE III

LE DÉCOR SONORE

Les études du langage musical sont rares et récentes. En outre, elles se bornent à reproduire l'impressionnisme habituel de la théorie de la musique. De même ces études se limitent à des recherches purement techniques et posent, si elles le font, de façon théorique, le raport de la musique au langage : dans quelle mesure la musique est-elle un langage, et qu'est-ce qui la distingue radicalement du langage verbal ?

Pierre Boulez est l'un des premiers à aborder la musique en tant que langage. Dans un essai intitulé *Relevé d'apprenti* (1966), il parle de "langage musical", de "sémantique", de "morphologie" et de "syntaxe" de la musique .

Pourtant, si la fonction fondamentale du langage est la fonction communicative et s'il transmet un sens, la musique — et le même jugement est valable en ce qui concerne les sons et les bruits en général — s'écarte de ce principe de communication. Néanmoins, elle transmet un "message" entre un sujet et un destinataire.

> Elle (la musique) est une combinatoire d'éléments différentiels, et évoque plutôt un système algébrique qu'un discours. Si le destinataire entend cette combinatoire comme un message sentimental, émotif, patriotique, etc., il s'agit là d'une interprétation subjective donnée dans les cadres d'un système culturel, plutôt que d'un "sens" implicite au "message". Car si la musique est un système de "différences", elle n'est pas un système de "signes". Ses éléments constitutifs n'ont pas de signifié. Référent-signifié-

> signifiant semblent ici fondus en une seule marque, qui se combine avec d'autres dans un langage qui ne veut rien dire (1).

Indépendemment de la possibilité de communiquer un sens précis, le décor sonore ou la musique de scène joue un rôle essentiel dans la représentation théâtrale. Elle peut intervenir au début de la pièce ou de chaque acte pour mettre le spectateur en condition et établir une transition entre l'univers de la salle et celui de la scène. Elle intervient aussi au cours d'un acte, pour souligner l'importance d'une situation; ou créer une espèce de tapisserie sonore derrière le drame comme l'a dit à juste titre Paul Claudel.

Ainsi, après avoir été un commentaire de l'action, un bavardage supplémentaire, un élément décoratif surajouté à l'action, la musique joue un rôle essentiel au théâtre grâce aux hommes du Cartel qui ont fait appel aux grands musiciens de leur temps pour que la musique accomplisse son rôle structural dans le théâtre.

> Pour les mises en scène de Jean Vilar au T. N. P., les musiques de Maurice Jarre, (...) ,contribuaient à l'unité et à l'intensité des spectacles. Jarre fut le premier, en France, à faire de la musique un véritable acteur, qui, dans l'intervalle du jeu, donnait, par une série de motifs adaptés à chaque personnage, un condensé harmonique de la pièce, en ouvrant de nouvelles perspectives sur elle.
>
> Brecht a bien compris les possibilités de la musique de scène. Avec sa complicité active les musiciens en ont fait le moyen principal du fameux effet de distanciation (2).

---

1 — KRISTEVA J. *Le langage cet inconnu une initiation à la linguistique*, éd. du Seuil, 1981.

2 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, 1970.

En outre, la musique, parfois, fait partie intégrante du langage dramatique. Il suffit de citer *Intermezzo* de Giraudoux et *La Sauvage* d'Anouilh. Mais le nouveau théâtre nous offre un exemple flagrant de la coopération entre le langage humain et la musique dans la production du message. C'est *Paroles et Musique* de Beckett.

Néanmoins, le décor sonore ne se limite pas à la musique, il comprend également tous les bruits qui ont sur la musique l'avantage de signifier; leurs fonctions sont à la fois plus précises et plus variées. Ils peuvent créer une atmosphère comme dans *Cendres*, indiquer une tonalité, pallier même l'absence de décor visuel. *Tous ceux qui tombent* en est un exemple indéniable.

Parmi tous les dramaturges, Beckett est celui qui a exploité mieux que tous les autres les possibilités des sons. Commençons par ses dires à ce propos :

> Mon travail est un corps de sons fondamentaux produits aussi pleinement que possible et je n'accepte de responsabilité pour rien d'autre (3).

En déclarant cette vérité, Beckett ne fait qu'éluder toute déclaration d'intention, il insiste de façon capitale sur le produit qu'il découvre à l'oreille une structure sonore. La musique est un thème, une expression en tant que telle.

Il suffit d'entendre Winnie boire la mélodie de "La Veuve joyeuse", pour savoir qu'il n'est pas seulement question de temps qui passe, mais d'un allègement très particulier de la durée humaine, par le recours à la musique. Le couple Rooney voit, entend son "histoire" encadré par les phrases poignantes de *La Jeune Fille de la Mort* de Schuber.

On chante réellement, dans ces fables de la déréli-

---

3 — MÉLÈSE P., *Samuel Beckett*, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1966.

tion et du halètement, on chante d'une voix éraillée et infirme, comme Krapp, cet hymne protestant aux allures et bluette conventionnelle, tableau de genre où pointe l'enfance (4) :

L'ombre descend de nos montagnes,

L'azur du ciel va se ternir,

Le bruit se tait (accès de toux, presque inaudible)

Dans nos campagnes.

En paix bientôt tout va dormir.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir frédonne la chanson du chien et de l'andouillette qui lance la pièce sur l'orbite du recommencement et du mouvement perpétuel par la structure cyclique qu'elle promet sans fin :

Un chien vint dans l'office

Et prit une andouillette . . .

Alors à coups de louche

Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens le voyant

Vite vite l'ensevelirent

Au pied d'une croix en bois blanc

où le passant pouvait lire :

---

4 — MAYOUX J.-J., *Sous de vaste portiques*, Maurice Nadeaux / Papyrus, 1931.

Un chien vint dans l'office . . .

De même Clov, répondant à Hamm qui lui demandait quelque chose de son cœur, frédonne une lamentable chansonnette, aussi encombrante dans sa maladresse et sa douleur que le malaise, le malheur de Clov lui-même et de son père-bourreau :

Joli oiseau, quitte la cage,

Vole vers ma bien-aimée,

Niche-toi dans son corsage

Dis-lui combien je suis emmerdé.

La musique intervient aussi comme genre dans *Cascando* et *Paroles et Musique*, et c'est dans les deux cas pour fournir à la parole la possibilité d'avancer. Même elle la propulse ou la tire d'elle-même.

> Comme si le halètement oral de Cascando, le lent-à-venir de *Paroles et Musique* devait, à bout de forces, être appelé du dehors, appelé au-dehors par le tirant de la phrase musicale (5).

L'homme parle. Il donne passage à deux éléments dont le mariage constituera l'originalité de l'ouvrage : une voix, une musique. Cette voix basse et haletante, raconte une histoire; cette musique va tenter de lui répondre. L'histoire commence. La musique est ouverte à son tour, elle joue seule, puis l'ouvreur mêle les deux sources sonores qui vont alternativement se confondre et se séparer : se confondre quand la voix s'encourage et s'impose de continuer, se séparer quand la voix racontant l'histoire par elle même, il ne reste plus à la musique qu'à lui répondre le même langage poignant et séparé.

5 — JANVIER L., *Beckett par lui-même*, éd. du Seuil, 1969.

> Le langage séparé, la musique séparée, disent chacun la solitude et le mal de cet arrachement lui-même, tandis que l'étroite union du son et de la parole haletante propageait la satisfaction (6).

Si certains critiques, Barbour en particulier, ont suggéré que *Tous ceux qui tombent* est mieux adaptée aux techniques du cinéma expérimental qu'à celle de la radio, pourtant Beckett, dans son script, a bien mis l'accent sur les sons : bruits de la compagne et de divers animaux, bruits des bas de Mme Rooney qui se traîne péniblement sur une route de compagne, autos, trains, cornes de bicyclettes, etc.

La musique "inaugure" la pièce "se mélant" avec les pas trainants de Mme Rooney qui avance sur la route se rendant à la gare :

> Musique plus forte, dans le silence Les pas reprennent. La musique meurt. Mme Rooney murmure la mélodie. Son murmure meurt. Bruit d'une charrette qui arrive (7).

La constellation sinistre de *Tous ceux qui tombent*, la haute fable de *Cendres*, l'anecdote de *La Dernière Bande* ont mené jusqu'à son terme, jusqu'au terme que la forme choisie devait supporter, la confrontation de la voix avec elle-même : dans son propre écho :

> Pour dire les vérités élémentaires, il fallait la forme en écho, c'est à dire la voix seule avec soi. Beckett, faisant un pas décisif dans la voie de la réduction et de la naissance, remet à sa seule élocution le pouvoir de se juger naissante ou morte (8).

Rythmée par le bruit de la mer, la voix d'Henry s'élève d'a

----

6 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1964.
7 — BECKETT S., *Tous ceux qui tombent*, Minuit, 1957.
8 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, op. cit.

bord seule, c'est pour s'encourager. Ainsi le personnage doit répéter deux fois cette injonction : "Avance!" pour que nous entendions le mouvement exécuté. Plus mystérieusement, il doit répéter deux fois "Sabots!" pour qu'obéissant à son désir, un bruit de sabots vienne se faire écouter. La conscience d'Henry est un espace :

> Dominant cet espace, la voix d'Henry : mais en même temps qu'elle le maîtrise elle le meuble et le meublant, elle l'écoute. Aventure extrême donc, et qui nous porte d'abord le plus loin possible :comme en un paysage, elle nous instal'e avec la solitude du personnage dans cette perspective d'échos qu'est une conscience abandonnée à elle-même (9).

Les dialogues d'Estragon et Vladimir contiennent cet élément essentiel : l'écho. Ils utilisent le langage comme une balle: en se e renvoyant. Les exemples sont nombreux :

1 — *Vladimir* — Dis-le, même si ce n'est pas vrai.
Estragon — Qu'est-ce que je dois dire ?
Vladimir — Dis, Je suis content.
Estragon — Je suis content.
Vladimir — Moi aussi.
Estragon — Moi aussi.
Vladimir — Nous sommes contents.
Estragon — Nous sommes contents (silence).

2 — *Estragon* — (..) ce sera une diversion.
Vladimir — Un délassement
Estragon — Une distraction.
Vladimir — Un délassement.

---

9 — Id., *Ibid.*

3 — ***Vladimir*** — **C'est vrai, nous sommes intarissables,**

Estragon — **C'est pour ne pas penser.**

Vladimir — **Nous avons des excuses**

Estragon — C'est pour ne pas entendre.

Vladimir — Nous avons nos raisons.

Il faut noter que c'est une sonnerie qui rappelle Winnie à l'existence en la réveillant. Elle intervient au début des deux "journées", bien sûr, mais également à l'intérieur de ces laps de temps quand elle ferme les yeux pour penser ou se reposer : rappel impératif et inévitable qui se donne au personnage, le force en quelque sorte à la parole et à la vie.

Clouée dans le mamelon calciné, elle n'est que sur **ordre** : elle obéit à la loi **audible, à laquelle d'ailleurs** elle **s'en** remet et qui la fait survivre. Elle ouvre les yeux, salue, parle, vit.

> Echo vers le dedans, des œuvres comme *Fin de partie, La Dernière bande, Bing*, vibrent de résonances intérieures infinies qui prolongent, dans l'acte de lecture, le temps de la lecture par un système ondulatoire original (10).

Dans *Les Chaises* d'Ionesco, on relève des bruitages spéciaux (bruits de barques glissant sur l'eau) et dans *Délire à deux* où coups de tonnerre, bombardements et explosions de grenades se font entendre :

> En fond sonore, écho amplifié de cette querelle, les bruits d'une émeute, le crépitement des mitrailleuses, l'explosion des grenades, les cris des blessés, les râles des mourants (II).

---

10 — MAYOUX, op. cit.

11 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas, 1971.

Dans *l'Avenir est dans les œufs* nous entendons Jacques qui hennit en galopant, puis fait de violents efforts pour expulser. Nous entendons également Koberte II glousser frénétiquement dans les coulisses.

Synthèse d'arts, le théâtre est aussi synthèse de moyens d'expression qui tous signifient, parlent et jouent. Les éléments du décor sonore : musique, voix, bruits, parfaitement accordés aux autres langages scéniques contribuent à la révolution dramatique moderne.

L'univers entier est vaincu par la matière, et il n'y a d'autre à faire, apparemment que de suivre l'exemple du nouveau locataire qui, invisible derrière ses meubles, demande aux déménageurs d'éteindre la lumière en partant.

(PRONKO L., *Théâtre d'avant-garde*)

CHAPITRE IV

Le DÉCOR VISUEL

(LES ACCESSOIRES)

Les accessoires qui constituent le décor visuel, s'intègrent au jeu et à l'action. Comme le décor, ils ont les mêmes significations.

D'abord, le costume. Il est au même titre que le décor immobile un élément essentiel de l'illusion théâtrale. Il contribue à créer le personnage donc à manifester la verité profonde de la pièce. Dans la mise en scène moderne, l'auteur des costumes doit travailler en communion parfaite avec le metteur en scène et le décorateur.

> Les costumes de Gischia pour les mises en scène de Jean Vilar (*Le Cid*, *Richard II*, *Lorenzaccio* *Le Prince de Hombourg*) donnaient aux acteurs l'apparence de statues polychromes qui s'animaient en surgissant d'une nuit légendaire (1).

Dans le théâtre contemporain, le personnage prend forme, dès avant qu'il se mette à bouger et à parler, par sa seule présence, sa présentation physique, son costume. Au premier regard, le spectateur sait à quoi il aura à faire; c'est, tout de suite, deux clochards qu'il découvre dans *En attendant Godot*. On a la même impression à l'entrée en scène de Krapp de *La Dernière bande*. Il a un aspect de clowon.

---

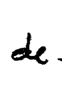
1 — SIMON A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, 1970.

> Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux, quatre vastes poches, lourde montre d'argent avec chaine, chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col. Surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointures (2).

Si dans le théâtre de Beckett, en regardant les personnages, nous saisissons la fonction majeure de la représentation théâtrale : montrer en quoi consiste le fait d'être là, les objets dans ce théâtre signifient également par le fait d'être là.

Vladimir, Estragon, Lucky, Hamm, Clov, Krapp sont en lambeaux de clochards. La misère de l'apparence est le signe de la destruction de l'image sociale traditionnelle. En se revêtant du manteau de son père, du chapeau de son grand-père, et des guenilles, le personnage est inscrit hors de la mode et de l'histoire, loin du présent des hommes et de leur communauté de communication.

> On voit ce que ces lambeaux signifient : l'existant se montre tel parce qu'il refuse de masquer par l'apparat ce qui l'habite. Le vêtement doit exprimer ce que le corps vit dans l'insatisfaction et la gêne, l'existant alourdi par son corps est en quête d'indentité : il ne trouve pas deux souliers de la même pointure. Il a mal aux pieds comme il a mal au soi (3).



Le chapeau est l'élément visuel le plus usé par Beckett. Il est également l'habit le plus cher à ses personnages. Il n'est pas question de perdre le chapeau. De Watt à Willie, toutes les têtes sont couvertes. Dans cette relation personnage-chapeau le chapeau depuis longtemps est attaché à la boutonnière, ou à un bouton par une ficelle ou un élastique. Il peut s'enfondre : le chapeau revient toujours à son propriétaire. C'est un supplément d'être :

2 — BECKETT S., *En attendant Godot*, Minuit, 1952.
3 — JANVIER L., *Samuel Beckett par lui-même*, éd. du Seuil.

> Au fond, le chapeau c'est la boîte portative, la matrice à portée du corps, la protection "sur soi" cela d'autant plus que le revêtement du chapeau perd de l'importance quand le personnage se trouve réduit à l'immobilité complète, enfermé dans la chambre, puis dans la jarre finale (4).

Par surcroît, le chapeau pour Lucky, pour Vladimir, pour Estragon est le lieu de la pensée, au point qu'on le retourne pour l'interroger, pour voir, ce qu'il y a dedans. Par le chapeau, le personnage se rattache au moins à une lignée, à une histoire passée et pourtant vivante : celle de ceux qui l'ont fait, ces parents et ces ancêtres.

> Le chapeau est l'image de l'appartenance et la dérision de l'appartenance (5).

Outre le chapeau traditionnel, les héros de Beckett transportent sur eux tous leurs biens nécessaires pour la vie de clochard. C'est pourquoi dans toutes ses œuvres, les poches des personnages et leurs sacs sont pleins d'objets.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir promène dans ses poches une réserve de carottes et de navets qui avec les grands souliers et les lambeaux complètent l'image prototype du clochard.

Pozzo possède l'unique siège de la pièce, porté par Lucky et le fouet, un pliant confère la dignité du trône. En revanche le fouet et la corde sont les signes de l'esclavage. La valise que porte Lucky est pleine de sable. Est-ce le symbole de la science moderne ? Lucky répète que les recherches scientifiques finissent toutes par avorter. Il n'y a plus que le sable et rien n'est plus futil que le sable.

---

4 — JANVIER L., Pour Samuel Beckett éd de Minuit, 1933.
5 — JANVIER L., *Samuel Beckett par lui-même*, op. cit.

Dans la même pièce, l'arbre qui occupe le centre du plateau se couvre de quelques feuilles du deuxième acte, façon d'indiquer que plus de vingt quatre heures se sont écoulées, ou de montrer que nos notions de temps sont relatives.

Fin de Partie commence avec une scène vide où tout est couvert de draps, comme les intérieurs bourgeois quand les habitants partent en vacances. Clov arrive et enlève les draps-linceuls, et dévoile Hamm assis au milieu dans son fauteuil à roulettes, le visage caché sous un énorme mouchoir, puis les vieux parents dans leurs poubelles. Hamm enlève son mouchoir, bâille, met des lunettes de soleil; les personnages sont prêts à jouer leur jeu.

> Ainsi les personnages incorporés aux objets, dissimulés comme eux, se mettent à vivre sur scène. Personnages et objets libérés par Clov, s'éveillent et parlent (6).

Comme le chapeau, le sac chez Beckett est riche en sens, *Oh les Beaux jours!* représente une femme d'une cinquantaine d'années, avec elle tant de choses dans un sac. Ce sac est immobile près de Winnie, comme cloué prés d'elle. Et c'est un indispensable compagnon, plus même, un recours dont l'usage est double. C'est le receptacle insondable de toutes les possessions et à propos duquel elle médite sur ce qu'on est bien tenté d'appeler la fraternité des objets. Mais c'est aussi un recours contre le temps et la solitude d'avantage : contre le mutisme. Car viendra un jour, "où les mots (la) lâcheront" : alors le sac seul restera pour lui permettre de durer ... Le lâchage des mots est plusieurs fois évoqué et chaque fois le recours au sac et aux possessions qu'il contient est envisagé comme sauvetage.

Enterrée jusqu'à mis-corps dans un mamelon, Winnie passe la journée à extraire de son corsage et de son grand sac tout

6 — SAMUEL BECKETT. *Configuration critique*, Lettres modernes, Paris, 1964.

un attirail d'objets dépareillés : brosse à dents, dentifrice, lunettes, rouge à lèvres, miroir, lime à ongles, flacon de médicaments. Le spectateur hésite entre le rire et la pitié, lorsqu'il la voit se plier à un rite pour tirer un à un ces objets de son corsage et de son sac.

> Seule, impuissante "jetée" au sens heideggerien, dans le temps, l'espace et la condition humaine, Winnie est environnée par les objets qui appartiennent à l'existence quotidienne de l'homme (7).

Au fur et à mesure que la personne s'enlise, que le corps bientô se dissout, c'est bien cela : les objets tiennent lieu d'existence.

> Ce ne sont pas seulement les supports pluriels d'un singulier en fuite : c'est l'être dérobé, manquant, que le décompte de cette poussière d'avoirs ne cesse de désigner, croyant - faisant croire - combler ce vide (...)
>
> L'objet est "autre chose" qu'un objet, un substitut, un toi, comme il l'est pour Winnie qui a aussi un sac : "Il y aura toujours le sac" et prévoit très précisément le recours aux objets quand le langage, ce corps sonore, aura cessé de représenter la personne dans l'espace inhabitable : "Que ferais-je sans eux," dit-elle des objets possédés, "quand les mots me lâchent" ? (8).

Même évoqué, l'objet est signifiant et riche en symbole. Le souvenir de la barque apparait comme un de quelques vestiges de la vie du personnage. La barque n'est pas seulement le support et la protection d'un destin qui s'abandonne, c'est aussi, surtout peut-être, dans le passé le lieu d'un amour idyl-

7 — Id., *Ibid.*

8 — JANVIER L., op. cit.

lique. C'est Krapp qui le détaille avec le plus de netteté, en plusieurs fois. C'est par bribes aussi que Winnie se souvient : "Ce jour-là . . . le lac . . . les roseaux . . .", De même pour l'homme de *Comédie*, le lac est un écho dérisoire :

> Un petit youyou, sur la rivière. Je lâche les avirons et regarde mes beautés, pâmées à l'arrière sur du Dunlop pillow. Au fil de l'eau. Ah rêves (9).

La Dernière Bande est dominée par une machine, un magnétophone, Beckett a trouvé là une façon extraordinaire de concrétiser sur scène la tragique confrontation entre un homme et son passé. C'est l'équivalence scénique du romancier.

Beckett exploite même les pierres. Dans *Cendres* Henry réclame :

> Des bruits durs, il me faut des bruits durs! secs! comme ça! (Il ramasse deux cailloux et les cogne l'un contre l'autre). De la pierre! (choc des deux cailloux). De la pierre!

Les objets que possèdent les larves beckettiennes évoquent un monde à la dérive, encombré d'objets absurdes. Ainsi, ce que l'être humain transporte dans ses poches, son sac à main, ou son sac de toile, perd-il graduellement toute signification et finit par être rejeté. Mais avant de s'en débarrasser, le personnage parle de son objet, à son objet afin de se détourner momentanément de sa souffrance, de sa condition lamentable :

> L'objet, même de rebut, permet la déviation du discours. Il autorise le parleur à ne rien dire de sa situation réelle en dispersant l'attention dans l'extériorité concrète. Le langage descriptif de l'objet est donc facile et non authentique : il évite la souffran-

9 — BECKETT S., *Comédie et actes divers*, Minuit, 1966.

> ce. C'est pourquoi les personnages doivent être privés même de leurs dérisoires possessions. Cette suppression accompagnera leur immobilisation, leur enlisement (10).

Comme Beckett, Ionesco connait bien l'importance des objets dans la représentation théâtrale. C'est lui qui précise dans ses *Notes et Contre-notes* :

> J'ai pris la suite de ce mouvement de rénovation qui semblait arrêté depuis 1925 (...) J'ai essayé de'xterioriser l'angoisse de mes personnages dans les objets.

Mais, pour Ionesco, non seulement par leur présence que les objets signifient mais également et surtout par leur jeu, leur accumulation et leur rythme.

Notons pour commencer que la pendule dans *La Cantatrice chauve* ou *Amédée* dérègle l'écoulement du temps. Les masques, les têtes d'animaux, les fouets et les gibets sont des images oniriques qui matérialisent les obsessions.

Le cadavre et les champignons symbolisent l'amoûr passé et les angoisses actuelles.

Le pont d'argent ou l'echelle de lumière concrétisent une espérence *(La Soif et la Faim)*. La juxtaposition d'un mobilier de salle à manger et d'un standard téléphonique, dans *Amédée* signifie la claustration du couple.

Dans la scène de *Rhinocéros* où Bérenger croit se reconnaître dans les portraits grotesques accrochés au mur, le sens jaillit du contraste entre les paroles et les objes (11).

—10 DUROZOI G., *Beckett, Présence littéraire*, Bordas, 1972.
11 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas , 1971.

Si chez Beckett la présence des objets sur scène est "normale" sur les différents niveaux : nombre, mobilité; les objets chez Ionesco, en revanche, se multiplient, grandissent et s'accélèrent.

L'accumulation hallucinante de toutes sortes d'objets et l'étouffement de l'homme au milieu d'eux est un procédé ionescien.

La prolifération dénonce d'une part la domination des objets dans la société moderne où l'objet tend à remplacer l'homme et, d'autre part, signifie, paradoxalement le vide (l'absence de toute présence spiritulle).

Outre la prolifération des mots (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou La Soumission*) il y a également prolifération des tasses, (*Victimes du devoir*), des champignons (*Amédée* ou *Comment s'en débarrasser*), des meubles (*Le Nouveau locataire*), des œufs (*L'avenir est dans les œufs*), des rhinocéros (*Rhinocéros*), des chiffres (*La Soif et la Faim*), des cadavres (*Jeux de massacre*). Il y a aussi une accumulation de boue (*La Vase*) et une accumulation de colère (*La Colère*).

Après cet aperçu général sur la présence des objets dans le théâtre de Ionesco, reprenons l'argument avec plus de détails.

Dans *La Leçon*, au cours de la leçon d'arithmétique : la parole s'organise, se construit précisément par addition. Les mots, les phrases se concrétisent et s'accumulent indépendemment du parleur, sans le contrôle du professeur. Le discours devient autonome et prolifère en vertu de son dynamisme propre.

> Les mots préfigurent le couteau. Dans *La Cantatrice Chauve*, le langage est assassiné; dans *La Leçon*, il tue (12).

12 — Id., *Ibid.*

Dans *Les Chaises*, tout le drame est dans la présence croissante des chaises. Pour préfigurer la domination de la matière, on accumule les chaises dont la présence envahissante est en même temps absence, abesnce de tout élément humain, spirituel. C'est le plein vide :

> La masse écrasante des chaises ne fait qu'accentuer, de maniere plus poignante, le vide de toute présence humaine sur scène et la solitude inéluctable du vieux couple. Ces même chaises séparent les deux vieillards surtout au moment où ils s'apprêtent à sauter par les fenêtres. De même les chaises rendent inaccessible l'Empéreur invisible qui est le "dernier secours" du vieux couple (13).

La prolifération des meubles dans *Le Nouveau Locataire* symbolise le cancer des objets et l'enlisement de l'homme et son étouffement parmi les choses.

L'univers entier est envahi par la matière. En effet, nous assistons à l'enterrement d'un homme sous le poinds des objets. Mais ce locataire représente tout l'humanité effrayante dans son acceptation inhumaine et silencieuse.

Dans *l'Avenir est dans les œufs*, les membres de la famille apportent de grandes corbeilles remplies des œufs que Roberte II a pondus. On les place dans une couveuse et on force Jacques à s'asseoir dessus. On apporte de plus en plus d'œufs, on les empile sur lui et autour de lui, au point qu'il n'est plus guère visible.

Ionesco, comme Beckett, compte sur le visible pour révéler la profonde signification.

> Les habits des personnages sont froissés et usés. Les attributs physiques de Roberte II semblent signifi-

---

13 — PRONKO L., ***Théâtre d'avant-garde***, **Dénoël, 1963.**

catifs, puisqu'elle a trois nez et une main à neuf doigt. Pour convaincre Jacques afin de le soumettre à la tradition, on lui offre une femme qui ait n' à offrir qu'une femme ordinaire. D'autre part, Ionesco matérialise la présence ant'sprituelle (celles des œufs) Jacques est presque noyé sous les œufs tandis qu'il couve sa progéniture (14).

Victimes du devoir offre un autre exemple de l'écrasement de l'homme sous le poinds de la matière qui, si elle ne l'étouffe pas, étouffe sa liberté.

Pour combler ses trous de mémoire, le Détective bourre Choubert de pain qu'il le force à mastiquer, à avaler jusqu'à ce que le pauvre homme en soit presque malade. Matérialisation de son manque de liberté.

Dans la même pièce, Madeleine sert le café au Détective; elle va et vient de la cuisine à la salle de séjour, empilant des tasses de café sur la desserte, jusqu'à ce qu'elle en soit bientôt couverte.

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le cadavre frappé de "progression géométrique", grandit et pousse les habitants hors de leur chambre et au fur et à mesure que le temps avance les refoule dans un coin de la salle de séjour. Même les meubles ont été poussés dans un coin pour faire place au corps, les locataires qui sont Amédée et sa femme sont presque invisibles au milieu des meubles. Comme devant les rhinocéros, on ne peut rien faire. Et comme dans *Rhinocéros* le cadavre commence à séduire le couple tellement qu'ils ne peuvent s'en débarrasser qu'avec la plus grande difficulté. Amédée précise :

La maison nous paraitra bien vide quand il (le cada-

---

14 — Id., *Ibid.*

> vre) ne sera plus là ... Il a été le témoin muet de tout un passé..

L'accumulation des objets inquiète et angoisse : ballet des chaises , des soupières, des tasses; multiplication des œufs, des champignons, des meubles, des automobiles ou des têtes de rhinocéros, croissance accélérée du cadavre. Dans le dérèglement d'une mécanique devenue folle, la matière produit indéfiniment de la matière. L'homme est étouffé, submergé.

> Par un apparent paradoxe, ce théâtre du vide est un théâtre du plein, du trop-plein, où "la matière remplit tout, prend toute la place" : meubles, cadavres, champignons prolifèrent sur la scène. Mais, Ionesco s'en explique fort bien : "L'Univers encombré par la matière est vide, alors de présence : le trop rejoint ainsi le pas assez". Et le monde devient un cachot étouffant (15).

Non seulement de prolifération, les objets chez Ionesco sont atteints d'une accélération qui donne le vertige. Presque toutes les pièces de Ionesco (sauf *Le Roi se meurt*) se terminent dans un rythme accru, de plus en plus rapide, dans une sorte de délire.

> La vitesse n'est pas seulement infernale, elle est l'enfer même, elle est l'accélération dans la chute. Il n'y a eu le présent, il n'y a eu le temps. il n'y a plus ni présent ni temps, la progression géométrique de la chute nous a lancés dans du rien (15).

Avec l'âge le temps s'écoule plus vite : "Je suis à l'âge où l'on vieillit de dix années en un an, où une heure ne vaut que quelques minutes, où l'on ne peut même plus enregistrer les quarts d'heure" (16).

---

15 — MICHAUD G., *Ionesco, de la dérision à l'antimonde, le théâtre moderne*, C.N.R.F., Paris, 1967.

16 — IONESCO E., *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967.

La vieille de *Les Chaises* apporte d'innombrables chaises dans un rythme de plus en plus rapide; Madeleine de *Victimes du devoir* fait de même avec les tasses de café : "Elle fera ce manège beaucoup de fois de suite, sans arrêt, de plus en plus vite;" La fin de cette dernière pièce présente Choubert mastiquant et avalant "de plus en plus vite" des morceaux de pain, tandis que tous les personnages se commandent réciproquement d'avaler et de mastiquer, saisis d'une sorte de folie collective.

C'est le même délire infernal qui achève *l'Avenir est dans les œufs* : La "Production!" Les "Cot codac" reprennent de plus belle, le mouvement s'accélère encore plus, dans l'enthousiasme général. Le grand-père, dans son cadre, s'écrie lui aussi : "Produisez! Prodiusez!!".

Enfin, *La Soif et la Faim*, se termine dans le

rythme accru, rapide, saccadé du service de Jean.

Les moines se mettent à calculer le temps du service de Jean en alignant interminablement des chiffres, sur un tableau noir : comme pour les attraper, Jean, lui, ne cesse d'accélérer son service : de ces deux rythmes concurrents, lequel l'emportera ? (17).

Les objets, dans le nouveau théâtre constituent une partie mobile du décor, ont des rapports plus étroits qu'on ne le pense généralement avec le texte lui-même. Ils nous parlent avec une éléquence qui dépasse celle de la parole. Leur langage durera plus longtemps que celui de l'homme. Les objets prennent vie, s'animent. Ils signifient souvent par eux-mêmes, exprimant ce que parfois le texte ne dit pas.

Pour accentuer leur effet, les accessoires s'accumulent d'une manière hallucinante. Quelquefois leur présence est mesuré à un rythme accéléré qui caractérise les scènes qui les contiennent.

---

17 — Id., *Ibid.*

Je lui parlais. C'était encore un homme. Tout d'un coup sous mes yeux je vois sa peau qui durcit et s'épaississait d'une façon effrayante. Ses gants, ses chaussures deviennent des sabots; ses mains deviennent des pattes, une corne lui pousse sur le front, il devient féroce, il fonce avec fureur. Il ne sait plus, il ne peut plus parler.

(IONESCO, *Rhinocéros*)

CHAPITRE V

DÉTÉRIORATION ET MÉTAMORPHOSE

En proie à leur solitude, à leur attente interminable et désespérée, les lavres beckettiennes vivent dans une sorte de déréliction. Ce sont des reclus qui s'enferment dans une tour isolée du monde comme Joe dans *Dis Joe*, dans une chambre abominable aux confins de la mer et de la mort comme Hamm, Clov, Nagg et Nell de *Fin de partie*, dans un fossé d'un mamelon calciné telle Winnie de *Oh les beaux jours*. Ce mode de vie accélère la détérioration du personnage. Celui-ci machonne inlassablement son monologue. Emmuré dans son propre corps, dans la marge qui sépare l'homme de l'animal, sourd ou aveugle, paralysé, difforme, cet être est privé de mouvement.

Les infirmes sont nombreux dans le théâtre de Beckett. Dans *En attendant Godot* Vladimir souffre de vessie, Pozzo est frappé de cécité et Lucky perd la parole. Dans *Fin de Parti*, Hamm est aveugle et paralysé, Clov a une démarche raide et vacillante et est incapable de s'asseoir. La même pièce nous offre deux autres détruits de personnages, Nell et Nagg, amputés des deux jambes. Dans *Oh les beaux jours*, nous avons Willie qui se meut par reptation et Winnie frappée d'une immobilité absolue. Le protagoniste de *La Dernière Bande*, est myope et dur d'oreille "a une démarche laborieuse et une voix fêlée très particulière". En somme, ces personnages sont des détruits de personnages en décompositions. L'homme beckettien finit par se dégrader.

Dans *Tous ceux qui tombent*, Mme Rooney et son mari sont deux autres exemples de la détérioration de l'homme beckettien. La femme qui pèse "cent kilos de cellules" ne se déplace qu'à peine, c'est à peine aussi qu'elle peut gravir les marches de la gare. Le mari aveugle et impotent ne peut parler en marchant, il est attrapé d'une maladie de cœur.

La vieillesse est un autre aspect de la détérioration des personnages. Presque tous les protagonistes chez Beckett sont vieux, sauf le garçon envoyé de Godot. L'enfance ou la jeunesse est abolie de ce théâtre de la déchéance humaine.

Beckett met l'accent sur la souffrance et le malheur de la vieillesse en la montrant comme une malédiction qui frappe les personnages. Hamm trouve du plaisir à décrire à Clov les misères qui l'attend dans sa vieillesse. D'autre part cette vieillesse est représentée sous la forme de l'enlisement qui ensevelit l'homme telle Winnie, enterrée jusqu'au coup dans la terre calciné aux confins de la mort.

Ce qui seul arrive aux personnages de Beckett, c'est une lente détérioration. Aucune transcendence, même la pensée. La relation est manifeste entre la dérision de la fameuse tirade de Lucky incapable de former une idée claire et le peu de consistance du sable qu'il porte dans sa valise. Krapp de *La Dernière bande* s'enfonce de plus en plus dans la déchéance mentale, ses facultés intellectuelles ont diminué. Monsieur Rooney dans *Tous ceux qui tombent* est incapable de dénombrer les marches qu'il monte et descend tous les jours. Beckett insiste sur l'incertitude qui constitue un des aspects de la déchéance humaine. Les personnages ne sont sûrs ni du temps ni du lieu. Krapp a besoin de magnétophone pour retrouver son passé. Sa mémoire est impuissante.

Les personnages de Beckett se trouvent aux lisières de la mort.. Ils "vivent" dans des sortes de limbes ou purgatoires Ils sont presque tous en état d'agonie.

Lorsque Estragon prend une posture utérine, la tête entre les jambes, il adopte l'attitude de Belacqua, la seule qui ne triche pas avec "l'ordre final" l'immobilité fondamentale, celle de la mort (1).

---

1 — Cf. IBRAHIM H., *Beckettland, L'Enfer ici et maintenant*, Les Livres de France, Le Caire, 1986.

Si chez Beckett, la détérioration de l'homme est déjà faite avant le lever du rideau, chez Ionesco, cette détérioration s'accomplit devant nos yeux. Cette forme significative devient chez Ionesco complète, il s'agit d'une métamorphose.

Un changement de caractère, affecte le professeur de *La Leçon* qui détruit la personnalité de l'élève. Dans cette pièce nous assistons à la démoralisation graduelle d'un être par un autre, à mesure que le professeur domine son élève, la force à apprendre, à lui ressembler un peu plus. Lui, qui était au début, très doux et bienveillant devient de plus en plus despotique au point de se métamorphoser en vampire.

> La métamorphose des protagonistes souligne le rôle joué, dans le comportement, par la fonction sociale : la situation de professeur ou d'élève transforme la personnalité (2).

L'homme arrive parfois à perdre complètement sa personnalité, son individualité, il peut devenir facilement un autre; la substitution à peine est remarquée à la fin de *La Cantatrice chauve*, M. et Mme Martin remplacent M. et Mme Smith et la pièce peut recommencer sans aucun autre changement. Tous les hommes sont devenus anonymes, dans ce monde où un mot peut être substitué à un autre, où un être fera aussi bien l'affaire que l'autre. Les hommes sont interchangeables, le jeu scénique de la scène finale le souligne :

> Les lumières s'éteignent, et quand elles se rallument, M. et Mme Martin sont aussi là où étaient les Smith au début, et la pièce recommence avec le même dialogue exactement (3).

Dans Victimes du devoir, les personnages se métamorphosent sous nos yeux. Le Détective peut s'évertuer à atteindre

---

2 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas, 1971.

3 — PRONKO L., *Théâtre d'avant-garde*, Denoël, Paris, 1963.

son but, devenant cruellement inhumain afin d'arriver à ses fins en poussant de force le pain humiliant dans la bouche de Choubert. De timide, confus, bien élevé, sympathique, il devient brutal impérieux, vulgaire et tutoie Madeleine, devient son amant. Puis il devient le père de Choubert qui, lui, devient un enfant puis un adolescent.

Ces métamorphoses s'accompagnent d'un changement dans le ton, dans la voix (4).

> Madeleine, qui, en revenant, avait déjà changé d'allure et même de voix, laisse tomber sa vieille robe et apparait dans une robe décolletée; elle est une autre, sa voix aussi a changé, elle est devenue tendre et mélodieuse (5).

Dans la scène suivante Madeleine reprendra sa voix antérieure avant de se métamorphoser à nouveau en vieille femme. Choubert subit aussi la même transformation. Les indications scéniques le précisent :

> Tournant le dos à la salle, il prend Madeleine par la main et d'une très vieille voix, en faisant semblant de courir, ils chantent tous les deux. Leurs voix sont cassées, mélées de sanglots (6).

La métamorphose du personnage illusrée par le changement de voix et de registre, est doublé par le changement de costume de Madeleine.

Ce procédé, on le voit également dans *Rhinocéros* où la métamorphose constitue le thème central Les transformations de Jean sont très révélatrices à ce propos :

---

4 — ABASTADO C., op. cit.
5 — IONESCO E., *Victimes du devoir, Théâtre I*, Gallimard, 1954.
6 — Id., *Ibid.*

> Bérenger s'interrompt, car Jean fait une apparition effrayante. En effet, Jean est devenu tout à fait vert. La bosse de son front est presque devenue une corne de rhinocéros (7).

La métamorphose dans *Rhinocéros*, comme dans d'autres pièces, symbolise la déshumanisation de l'individu, le manque d'indépendance, de libre pensée et d'individualité qui aboutit au totalitarisme. Les réactions des habitants de la ville sont mécaniques. Les métamorphoses deviennent de plus en plus fréquentes. *Rhinocéros* comme le montre les autres pièces de Ionesco, suggère que la prédominance de la matière non persante n'est qu'une nouvelle matérialisation de cet univers qui nous écrase sous le poids de son antispritualité.

Il est utile dans le cadre de notre intérêt de souligner l'habilité de la mise en scène dans cette pièce qui exige l'utilisation d'accessoires et de trucs pour concrétiser, visuellement, la métamorphose.

> Le public ne doit pas voir les rhinocéros, mais constater seulement les effets de leur passage. C'est pourquoi on a recours à un bruitage approprié (un galop précipité et lourd, des barrissements) un nuage de poussière accompagnés de la mimique de certains habitants. Pour représenter la transformation à vue de Jean, Ionesco a prévu le cabinet de toilette attenant à la chambre, ainsi que l'usage de peinture et de corne.

Le Tableau, par excellence, est la pièce des métamorphoses extérieures et intérieures. Dans cette pièce :

> Le gros Monsieur redevient un petit garçon terrorisé. Puis d'un coup de revolver, il change l'horrible sorcière en reine belle et jeune. Un autre coup change une voisine en princesse élégante, un troi-

----

7 — Id., *Rhinocéros, Théâtre III*, Gallimard, 1963.

> sième transforme le peintre en prince et le bureau en palais (8).

Une métamorphose intérieure se révèle dans le caractère ou dans la condition du personnage. Le seul personnage qui ne change pas de visage est justement le Gros Monsieur, le vrai "héros" de la pièce: d'un bourgeois avare il devient un sorcier, une bonne fée.

Dans *Jacques ou La Soumission*, c'est par la voix et la gestualité, que s'accomplit la métamorphose du personnage : Dans la scène de séduction, Jacques se change en étalon, il galope autour de la scène, hennissant.

Dans *Tueur sans gages*, l'architecte de la cité radieuse se transforme en commissaire de police. A l'acte II, les personnages sont des pantins : La concierge le voisin le chauffeur de taxi, le maître d'école, l'aviateur sont des figures de guignol. La métamorphose est complétée par un changement de langage.

> Le lyrisme de Berenger cède la place à un langage désarticulé où les mots de l'amour sont absents (9).

Les bons frères de *La Soif et la faim*, petit à petit, se métamorphosent sous nos yeux. Ils reprennent leur vrai métier. Ils se révèlent des employés de l'enfer, des diables.

Dans d'autres pièces, on assiste à la transposition du décor. Ainsi, on note à plusieurs reprises dans *Le Piéton de l'air* que le paysage change comme le précise cette indication scénique :

> Nouvelle disparition de l'arbre et nouvelle réapparition de la colonne (10).

---

10 — IONESCO E., *Le Piéton de l'air, Théâtre III*, 1963.
8 —ABASTADO C., op. cit.
9 — Id., *Ibid.*

Cette forme significative est exploitée également par Tardieu dont la plupart des pièces sont baties comme celles de Ionesco sur l'alternance fondamentale qui résulte de notre qualité. Dans *Des arbres et des hommes* chacun des personnages est tantôt un être humain, tantôt un arbre. La pièce est faite des métamorphoses successives au cours desquelles ils passent d'un état à l'autre. Il faut noter le jeu des effets d'ombre et de nuit qui constituent l'essentiel des moyens scéniques utilisés dans cette pièce et qui offre un langage dramatique original.

Dans *Le Satyre de villette* de Obalida, le procédé est réalisé sous le signe de l'enfance, c'est-à dire du merveilleux tandis qu'apparaissent puis disparaissent les deux parsonnages

Arrabal écrit également un théâtre magique où la métamorphose en particuler du décor est fréquente. Arlys dans ... *de Barabbas* qui transforme la mansarde grâçe aux pouvoirs magiques, agit également sur le temps et sur la nature.

Avant de conclure cette analyse de cette forme significative dans le théâtre nouveau, citons deux autres métamorphoses qui se déroulent sous nos yeux. Elles sont tirées du théâtre de Genet pour qui la métamorphose est le principe même du théâtre. Dans *Les Paravents* Leyla se transforme en chien

> L'injure magnifiée échappe au développement verbal et se transforme en aboiement. De l'aboiement, on passe à l'apparence physique du chien et la comédienne qui aboie finit par marcher à quatre pattes. Elle joue sa transformation en bête (11).

Dans *Les Nègres* du même auteur, ce sont les comédiens

----

11 — ASLAN O., *Les Paravents de Jean Genet*, dans *Les Voies de la création théâtrale, III*, C.N.R.S., 1972.

noirs qui créent le décor en faisant entendre les bruits de la Forêt Vierge :

> Un crapaud, le hilou, un sifflement, rugissement très doux, bruits de bois cassé et de vent (12).

---

12 — GENET J., *Les Nègres*, L'Arbalète, Marc Barbezat, 1963.

Les mots évidemment dénués de magie sont remplacés par les accessoires, les objets : des champignons innombrables poussent dans l'appartement des personnages, Amédée et Madeleine; un cadavre atteint de "progression géométrique" y pousse également, déloge les locataires; dans *Victimes du Devoir*, des centaines de tasses s'ammoncellent pour servir de café à trois personnes; les meubles, dans *Le Nouveau Locataire*, après avoir bloqué les escaliers de l'immeuble, la scène, ensevelissent le personnage qui voulait s'installer dans la maison : dans *Les Chaises*, des dizaines de chaises avec des invités invisibles, occupent tout le plateau. Dans *Jacques*, plusieurs nez poussent sur le visage d'une jeune fille. Lorsque la parole est usée, c'est que l'esprit est usé.

(IONESCO, *Notes et Contre-notes*)

CHAPITRE VI

LA MATÉRIALISATION

Le nouveau théâtre s'adresse à l'ésprit par l'intermédiaire des sens. Cette prédominance du sensoriel se manifeste plus encore dans l'usage méthodique de ce qu'Antonin Artaud a appelé "matérialisation" (symboles visuels et auditifs) qui parfois expliquent le sens de l'œuvre. Cette matérialisation a pour fonction d'attirer l'attention sur le message en provoquant par sa puissante action sur les sens du public. Alors que dans le théâtre traditionnel le contact s'en établit au niveau du langage verbal, dans le nouveau théâtre il y a précédence du sensoriel sur le conceptuel. Dans la mesure où il est porteur de signification, le contact est donc d'abord physique et donc spécifiquement théâtral (1).

Ionesco s'es fait une spécialité de la matérialisation des idées, cette sorte de métaphore théârale.

Dans *Les Chaises*, l'idée de l'absence est symbolisée par des sièges vides. La transformation des personnages en animaux féroces dans *Rhinocéros*, représente la nazification, l'hystérie collective ou la perte du sens humain. Dans *Le Piéton de l'air*, Bérenger transporté de gaité s'élève dans les airs. Jean de La *Soif et la faim*, pour prouver qu'on peut aracher l'amour de son cœur, arrache de son cœur une branche d'églantine très longue d'un geste spectaculaire. Quand Choubert, de *Victimes du devoir*, a une inspiration mystique élevée, il monte sur la table, ses oublis deviennent des trous de mémoire qu'il faut boucher.

Quand l'atmosphère se pourrit entre Amédée et sa femme

---

1 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974.

dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, des champignons poussent sur les murs. Le cadavre grandit démusérement, symbole d'une faute mal définie, souvenir d'un péché lointain, il pousse les meubles, oblige les personnages à se débattre vainement, leur rend la vie insupportable .

Ionesco réussit également à matérialiser le temps. Dans la scène de séduction de *Jacques ou La Soumission* Roberte se décrit à Jacques comme une eau croupissante, un "collier de boue". Elle montre dans la description de son corps toute l'atmosphère lointaine de la vie conjugale, l'enlisement dans les marécages quotidiens.

Ainsi, afin de les grossir, donc les rendre plus convaincantes, Ionesco matérialise les vérités dans les objets.

Jacques, dans la même pièce, essaie de temps en temps de se révolter contre les pommes de terre au lard mais cette révolte n'est que bouderie. On sait d'avance qu'il capitulera car la jeune fille qu'on lui propose se présente en robe de mariée avant qu'il n'ait accepté.

> L'inquiétude pour le spectateur, réside dans la vision matérielle qu'il va avoir de l'étouffement de Jacques dans l'étau familial. Cette indécence qui caractérise les familles présentant deux futurs époux, ce marché où l'on vante la marchandise, ces jalousies de mères toujours prêtes à s'évanouir, ces plaisanteries gaillardes des pères toujours joviaux sont matérialisés par le comportement des deux familles flairant la mariée, la reniflant, la touchant, soulevant ses jupes. Ionesco traduit dans les gestes de ses personnages toute l'obscénité de telles habitudes sociales (2).

De même Ionesco a trouvé un moyen pour matérialiser le

----

2 — BENMUSSA S., *Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco*, dans *Cahiers de Renaud-Barrault No 22/23*, Mai 1958, Paris.

bonheur, la tranquilité et la certitude, c'est le jardin, un petit Eden avec les arbres, les fleurs et les oiseaux. Chouert, pour exprimer cet état d'âme, dit dans *Victimes du devoir* :

> J'entends des sources. Des ailes frôlent mon visage, de l'herbe jusqu'à la ceinture. Plus de sentier (...), le soleil brille entre les arbres. Lumière bleue (3).

Les deux vieillards dans *Les Chaises*, en se souvenant des bribes de bonheur du passé, évoquent un jardin. De même Amédée dans *Victimes du devoir* parle d'une vallée verte où fleurissent les fleurs et où il entend des voix de sources.

La cité radieuse pour Bérenger, dans *Tueur sans gages*, se caractérise par "un magnifique gazon, un parterre fleuri".

Pour exprimer l'euphorie, le décor dans le petit skech intitulé *Apprendre à marcher*, se transforme en jardin lumineux.

Le Piéton de l'air, est encadré par :

> Un champ herbeux, très vert et très frais, se situant sur un plateau dominant la vallée (4).

Des fleurs, un pont d'argent éblouissant de lumière apparaissent pour compléter cette image de l'Eden semblable à celle évoquée par Jean dans *La Soif et la Faim* où il y a :

> Beaucoup de verdure, arbres en fleurs, ciel très bleu une lumière éclatante (5).

D'ailleurs l'équilibre et la béatitude du personnage ionesc-

---

3 — IONESCO E., *Victimes du devoir, Théâtre I*, Gallimard, 1954.

4 — Id., *Le Piéton de l'air, Théâtre III*, Gallimard, 1963.

5 — Id., *La Soif et la faim, Théâtre IV*, Gallimard, 1966.

cien sont exprimés par des airs ou des chansons comme celle qui reste du jardin évoqué dans **Les Chaises**. **De même** Amédée, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, chante à plusieurs reprises pour traduire son équilibre et sa Joie. Jean dans *La Soif et la Faim*, est heureux avec sa femme et sa fille : ils chantent et dansent. Les pierres, dans *Jeux de massacre*, chantent et sourient.

Quant'à Beckett, il a recours à la matérialisation pour dépeindre son monde absurde où les hommes sont en quête d'une valeur positive où Godot est présenté comme une absence et où les êtres humains sont rejetés, abandonnés.

Dans *En attendant Godot*, comme nous l'avons déjà montré, la condition tragique de l'homme est incarnée par Vladimir qui souffre de vessie et Estragon qui souffre des pieds. L'escclavage est représenté par Pozzo qui brandit son fouet et maltraite Lucky qu'il tire par une corde comme une bête de somme.

Si *Fin de partie*, pour les uns, est un "poème métaphysique" et si le texte lui-même dit beaucoup sur la signification essentielle de la pièce, Beckett a également mis l'accent sur le drame visuel :

> Les couleurs internes .les mouvements pénibles, la pantomime outrée sur laquelle la pièce commence et finit qui accentue ses aspects rituels et ajoute **ainsi quelque chose à la note religieuse** obtenue par l'emploi fréquent de phrases quasi bibliques tout cela continue une part des "significations essentielles" de l'ouvrage (6).

Le sentiment d'absurdité, l'impression dépourvue de sens sont symbolisés par les agissements du protagoniste de *Acte sans paroles I* où divers objets de confort lui sont présentés.

----

6 — PRONKO C., *Samuel Beckett*, dans *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

Mais quand il essaie d'en profiter, c'est en vain. Il essaie de se prendre, mais en vain. Alors, il se résigne et s'enferme dans sa coquille refusant de céder à la tentation qui ne cesse de réapparaître pour le séduire de nouveau.

Sans paroles aussi, l'autre acte muet de Beckett, semble dire que peu importe la manière dont on s'y prenne, le résultat est le même : la mort. Tout cela est représenté visuellement, par l'aiguillon qui sort et fait sortir de son sac le premier homme, puis le deuxième ,les agissements de l'un et de l'autre, enfin le même retour au sac pour tous ls deux. Cette pantomime n'est pas seulement l'histoire d'une simple journée, c'est aussi la représentation visuelle d'une vie entière.

> Le sac symbolise le sein et la tombe tout aussi bien que le sommeil (7).

Dans *La Dernière bande*, la décadence mentale de Krapp est symbolisée par son recours au magnétophone pour rappeler ses souvenirs. A la fin de la pièce, pour dire qu'il n'y a plus rien à dire, Krapp est aussi, immobile, regardant devant lui dans le vide, pendant que la bande continue à se dérouler en silence.

Pour traduire l'enlisement de l'homme, sa solitude et sa souffrance, Beckett nous montre, dans *Oh les Beaux jours*, une femme enterrée jusqu'à mi-corps, puis enfoncée davantage jusqu'au cou, dans un mamelon calsciné. L'homme n'est qu'une bouche parlante. C'est à quoi, on assiste visuellement dans cette pièce : Winnie totalement immobilisée, seule sa tête dépasse la terre, elle ne peut faire que parler pour raconter de vieilles histoires.

Ce procédé de matérialisation force le théâtre d'une part à rester sur le plan concret, à ne soumettre que les images précises et matérielles, d'autre part, à ne pas s'égarer dans le verbalisme.

----

7 — Id., *Ibid.*

Comme Beckett et Ionesco, Adamov exploite ce procédé. Dans *La Grande et la petite manœuvre*, la fatalité énigmatique qui pèse sur le Mutilé et le Mulitant est représentée par les voix et les coups de sifflet impérieux des Moniteurs auxque's ils doivent obéir. Le même procédé de matérialisation des idées est exploité dans la préfiguration de la destruction graduelle du Mutilé :

> La destruction (...) est visiblement figurée par la perte qu'il (le Mutilé) subit de tous ses membres, l'un après l'autre, jusqu'à ce qu'il ne soit finalement qu'un corps sans membres dans un fauteuil roulant (8).

Adamov a recours à la matérialisation dans *Le Sens de la marche* et *Tous contre tous*, où les éléments visuels ont une signification symbolique par le-va-et vient fievreux d'Henri dans l'une, la boiterie des réfugiés et la claustration qui suggère la solitude dans l'autre.

De même, dans *L'Invasion*, la chambre de Pierre est encombrée de papiers difficiles à déchiffrer, ce qui figure le désordre personnel et social.

Enfin, dans *Ping-Pong*, le billard électrique est plus qu'un simple appareil, c'est l'idée fixe autour de laquelle s'organise tout un monde de pensées.

> Le billard électrique a l'ambiguité fascinante d'un symbole. Il peut représenter le capitalisme et les grosses affaires, mais il peut aussi bien figurer une idéologie religieuse ou politique (9).

Plus que Ionesco et Beckett, Adamov voit que la scène est un espace à remplir. Dans cette révolution, il va jusqu'à négli-

8 — Id., *Ibid.*
9 — ESSLIN M., Le Théâtre de l'absurde, Buchet / Chastel, Paris, 1973.

ger les autres éléments nécessaires pour fonder le théâtre uniquement sur les éléments visuels.

Quant'à Genet, il utilise lui aussi, mais à sa manière propre, le procédé de la matérialisation : il concrétise les rêves. *Les Bonnes* nous présentent deux bonnes qui font semblant d'être quelqu'un qu'elles ne sont pas. C'est la mise en drame de la haine des bonnes pour Madame.

Dans *Le Balcon,* les personnages réalisent sous nos yeux leurs rêves, "rêves-devenus-vrais". L'un se fait évêque, un autre met la robe d'un juge, un autre encore joue le rôle d'un général. Les éléments visuels sont renforcés par l'habit que met chaque personnage, il porte des cothurnes et a les épaules extrêmement rembourrées, si bien que dans la vie.

Dans *Les Nègres* les nègres jouent le meurtre d'une Blanche.

Ainsi au théâtre, la scène est un espace à occuper. Il ne s'agit pas de dire, mais de montrer. Au lieu de traiter les thèmes d'une manière traditionnelle (les éléments verbaux et la rhéthorique verbale), on est amené à les matérialiser dans l'espace scénique.

Oo peut dire que la figuration dans le rêve, qui n'est pas faite pour être comprise, n'est pas plus difficile à saisir que les hiéroglyphes pour leurs lecteurs (. . .) (Les symboles du rêve) ont souvent plusieurs sens, quelquefois beaucoup de sens, si bien que, comme dans l'écriture chinoise, c'est le contexte qui seul donne une compréhension exacte. C'est grâce à cela que le rêve permet une surinterprétation et qu'il peut représenter par un seul contenu diverses pensées et diverses implusions de désir (Wunschregungen) souvent très différentes de nature.

(Freud S. *L'Interprétation des rêves*)

CHAPITRE VII

LE RÊVE

Peut-on parler du rêve sans parler de la psychologie et sans citer l'œuvre magistrale de Freud qui, dès avant le début du xx ème siècle a marqué le moment capital de l'étude du rapport entre le sujet et son langage ? Avec ses analyses remarquables Freud a ouvert une perspective nouvelle dans la représentation du fonctionnement linguistique et a bouleversé les conceptions cartésiennes sur lesquelles s'appuyait la science linguistique moderne. Les répercussions de l'œuvre de Freud nous aident beaucoup à saisir l'importance du rôle du rêve, en tant que langage particulier, dans la littérature, le théâtre et tous les arts.

Freud a été le premier à désigner les signes extrêmement condensés de la symbolique du rêve. Il considère le système du rêve comme analogue à celui d'un hiéroglyphe.

D'ailleurs le rêve, pour Freud, ne se réduit pas à un véritable "langage" ,c'est à dire un système de signes, voire une "structure" avec une syntaxe et une logique propres.

> Le langage du rêve qu'étudie Freud n'est pas identique à la langue qu'étudie la linguistique, mais il se fait dans cette langue. A la fois intra-linguistique et supra-linguistique, ou trans-linguistique, le système signifiant qu'étudie Freud a une universalité qui "traverse" les langues nationales constituées car il s'agit bien d'une "fonction du langage" propre à toutes les langues.
>
> Les travaux freudiens offrent aujourd'hui une vision nouvelle du langage, que la psychanalyse a essayé

de systématiser et de préciser dans les recherches de ces dernières années (1).

Plus encore qu'un système de signes, certains sociologues trouvent que pour le sauvage comme pour l'enfant les rêves sont une épisode de la veille, pour les poètes et les mystiques il n'est pas impossible que toute veille ne soit songe. Pour Caldéron : la vie est un songe. Pour Shakespeare : "nous sommes faits du même bois que nos songes". Un poète autrichien Walter von der Vogelheide se demande : "Ai-je rêvé ma vie ou a-t-elle été un songe ? ".

Si les rêves font partie de la veille, ou si toute veille est un songe, il n'y a pas de différence entre les deux états; l'important dans les rêves ou les cauchemars c'est l'impression qu'ils produisent. L'image est secondaire, il n'est qu'un résultat. Pour les surréalistes, les rêves et les cauchemars sont des fictions, des créations littéraires. Le poète espagnol Congora exprime avec exactitude, dans un sonnet cette idée :

> El suenô, autor de representationes en su tratro sobre et viento armado sombras suele vestire de bulto bello.
>
> c'est à dire :
>
> Le rêve, auteur de représentation en son théâtre planté dans le vent habile parfois de formes belles des ombres.

Le rêve est une représentation. Cette idée a été reprise par L'anglais Joseph Addison au début du dix-huitième siècle dans un article publié dans la revue " The Spectator ". L'argentin Georges Borges arrive à cette conclusion que les rêves sont l'activité esthétique la plus ancienne. Le rêve serait donc la plus ancienne des activités esthétiques et d'autant plus cu-

----

1 — KRISTEVA J., *Le Langage cet inconnu*, Ed. du Seuil, 1981.

rieuse qu'elle est d'ordre dramatique comme le confirment les dramaturges du nouveau théâtre en particulier Ionesco dont certaines pièces sont fondées sur des rêves ou des cauchemars personnels.

Addison observe que dans le rêve nous (le rêveur) sommes à la fois le théâtre, l'auditoire les acteurs, l'argument, les paroles que nous entendons. Tout nous vient inconsciemment et tout prend un relief inhabituel dans la réalité (2).

Ainsi, non seulement le rêve est langage, mais il est création artistique. De plus, le rêve est œuvre théâtrale et du théâtre total.

La détérioration, la métamorphose et la concrétisation déjà analysées dans les chapitres précédents soulignent la théâtralité du jeu et apparaissent comme des moyens privilégiés par lesquels le théâtre devient :

> Une sorte de création totale où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre le rêve et les événements (3).

Au langage de la psychologie, il faut opposer celui qui,

> développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience (4).

Les pièces fondées sur l'exploitation du procédé de la transformation sous ses diverses formes (détérioration, métamorphose et concrétisation) baignent dans un atmosphère onirique et touchent le spectateur par leur irréalisme poétique. Dans ce théâtre, il n'y a plus de frontière entre la réalité et le rêve.

Comme les surréalistes qui voient dans le rêve le dépositi-

----

2 — BORGES G., *Conférences*, Gallimard, 1935.

3 — ARTAUD A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

taire des questions fondamentales de la vie, "notre vérité, dit Ionesco, est dans nos rêves". Mais, les auteurs exploitent l'état onirique pour le contenu et pour la forme, ce qui s'accorde avec l'illogisme apparent du théâtre nouveau.

L'exploitation du rêve s'accorde d'autre part à la composition autonome chère aux surréalites (5), régie par des lois internes reposant sur le subjectef , l'abstraction. D'où aussi l'emploi dans ce théâtre de certains procédés comme le choc et le contrepoint.

Ionesco s'est fait une spécialité dans l'exploitation du rêve et du cauchemar. C'est lui-même qui le confirme à plusieurs reprises :

> J'ai bien le sentiment que la vie est cauchemardesque, qu'elle est pénible autour de vous : guerres, catastrophes et désastres, haines et persécutions, confusion, la mort qui nous guette on parle et on ne se comprend pas, nous nous débattons, comme nous pouvons, dans un monde qui semble atteint d'une grande fièvre (6).

Presque toutes les pièces d'Ionesco suggèrent le monde onirique, du rêve ou du cauchemar.

La Cantatrice chauve avec les répliques sans aucun sens et les syllables absurdes à la fin, les phrases en désaccord avec le contexte, l'association inconsciente des mots, sans compter les outrances extravagantes, la structure cyclique, et l'accélération finale.

La Leçon grâce aux mêmes procédés avec, de plus la métamorphose des protagonistes : le professeur qui était doux de-

---

4 — Id., *Ibid.*
5 — BEHAR H., *Théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, 1979.
6 — IONESCO E., *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, 1966.

vient despotique, l'élève qui était active se soumet complètement à la volonté du professeur au point de perdre son individualité. L'aspect cauchemardesque est également souligné par le cannibalisme qui s'exerce sous nos yeux et la prolifération des chiffres et celle des meurtres commis.

Plus manifeste encore est le caractère cauchemardesque dans *Les Chaises*. Le jeu accéléré des chaises, la chambre isolée à la forme de tour aux frontières du monde, les deux fenêtres qui donnent sur la mort, les portes nombreuses (pas moins de dix portes selon l'auteur) qui ne servent pas et ne mènent nulle part, pas plus que la grande porte à deux battants, les personnages (invités) invisibles. L'atmosphère onirique s'accentue encore quand la vieille prend le mari sur ses genoux et joue à la maman. De même lorsque les deux vieillards se jettent chacun par sa fenêtre. Ajoutons également le caractère machinal des rapports entre les deux protagonistes malgré la complexité de leur personnage ainsi que le mécanisme qui les caractérise à fur et à mesur que la pièce avance.

Dans *Jacques ou La Soumission*, Roberte avec ses trois nez et ses mains à neuf doigts a l'étrangeté d'une figure nocturne et tout ce qu'elle raconte au cours de la scène de séduction, tout ce que Jacques lui dit, surgit des visions du sommeil (7).

La suite intitulée *L'Avenir est dans les œufs* se peigne du même monde onirique noté par l'auteur qui conseille l'usage des masques et le jeu de marionnettes de guignol. On met également l'accent sur l'aspect cauchemardesque par la prolifération accélérée des œufs et la danse folle des personnages.

Comme *Jacques, Victimes du devoir* a pour fond un rêve qui progresse par métamorphose.

> Dans *Victimes du devoir*, l'interrogation de Choubert n'est autre que la technique du rêve éveillé que

---

7 — ABASTADO, *IONESCO*, Présence Littéraire, Bordas, 1961.

> pratique la psychanalyse. Le patient parle et les questions du médecin n'ont pour but que de l'inciter à poursuivre son rêve (8).

Victimes du devoir, c'est du théâtre "surréalisant", comme Nicolas, l'un des personnages de la pièce, l'accorde au Détective, "dans la mesure où le Surréalisme est onirique". Plusieurs éléments illustrent cette idée. La pièce présente des séquences de rêves prolongées. La métamorphose subie par les personnages (Madeleine, Choubert et le Détective) l'errance de Choubert dans la pièce tel un homme qui nage en eau profonde, tout cela suggère un monde nocturne.

Quant au *Nouveau Locataire*, il suffit pour évoquer l'atmosphère cauchemardeux l'accumulation de plus en plus rapide des meubles qui remplissent la chambre, bloquent les fenêtres et les portes, encombrent l'escalier, les rues, paralysent le métro et endiguent la Seine.

Amédée ou Comment s'en débarrasser ? fondée sur un rêve, offre du cauchemar : la présence d'une énorme masse physique que constitue le cadavre qui grandit à une telle vitesse que ses pieds dépassent la porte d'abord (Ionesco voulait des souliers à un mètre cinquante), puis, au deuxième acte, traversent la salle de séjour, menacent de défoncer la porte d'entrée. A minuit, Amédée tire le corps par la fenêtre et le traîne dans les rues. Ajoutons à cela les champignons qui poussent partout, la pendule dont on voit bouger les aiguilles.

Tueur sans gages offre à la fois un rêve de joie et d'immortalité, puis un cauchemar tumultueux :

> Le début de l'acte I traduit l'euphorie. La qualité de la lumière suggère un monde de rêve fait de joie et d'immortalité. A l'acte III, tout a changé. Bérenger se débat au milieu des images d'un cauchemar tumultueux. Au lieu de sa serviette perdue, il en

---

8 — Id. *Ibid*.

trouve trois toutes différentes. Il se bat contre l'ivrogne, contre le vieillard. Tous contre tous. Les sergents de ville sont des géants. Bérenger cherche la préfecture; il marche, il marche mais il n'y arrive jamais (9).

Pour *Le Piéton de l'air,* Ionesco demande que le paysage décrit au début donne "une ambiance de rêve". A plusieurs reprises dans la même pièce, on lit que des personnages sont "transformés comme dans un rêve", on assiste à des " apparitions étranges par la lumière", telles que celle du Juge ou de l'Homme en blanc avec leur taille gigantesque qui suggère le monde du rêve.

Il est tout à fait clair que *Rhinocéros* et *Jeux de massacre* peignent également dans le monde cauchemardeux qui enveloppe presque toutes les pièces d'Ionesco.

Comme Ionesco ,Adamov explore le rêve dans ses pièces non pilitiques. Dans *La Grande et la petite manœuvre*, le Mutilé se débat entre deux policiers hilars. La violence et le grotesque donnent lieu à une sensation de cauchemar.

Dans *La Parodie,* la sensation de rêve est accentuée par la métamorphose du Directeur de journal en gérant de cabaret, puis de nouveau à sa première identité. D'autre part, les événements dépourvus de sens se suivent sans aucune organisation logique.

Quant au *Professeur Taranne,* c'est la simple transcription d'un rêve avec ses détails.

Adamov retourne au monde onirique avec deux pièces qui ont des thèmes très semblables. Ce sont deux rêves avec leur fond psychologique : *Comme nous avons été* et *Les Retrouvailles* :

Les Retrouvailles sont une pièce techniquement très

9 — Id., *Ibid.*

intérressante en ceci qu'elle rend l'atmosphère de rêve par le mouvement des scènes et par la répétition des deux paires de personnages Mère-Fiancée (10).

Dans le monde de rêve et du mythe créé par Genet, le langage devient incantation plutôt que communication. Dans *Haute surveillance*, les indications scéniques précisent les intentions de l'auteur qui prétend représenter non pas des événements réels, mais une rêverie :

> Toute la pièce se déroulera comme dans un rêve (...) Les acteurs essaieront d'avoir des gestes lourds ou d'une extrême fulgurante et incompréhensible rapidité (11).

Nous l'avons déjà dit, *Le Balcon* représente la matérialisation d'un rêve ou d'une série de rêves : ceux de la nature des juges, des policiers, des officiers et des évêques :

> Le rêve de Genet que la sexualité et que la puissance sont essentielles et ont la même racine (..) L'enfant banni, répudié par la société et qui ne reconnaît aucun de ses codes, incapable de comprendre les mobiles des appareils de coercition de l'Etat tissa sa vision imaginaire des mobiles des hommes qui sont les instruments de l'Etat (12).

Comme ses confrères, Tardieu ne néglige pas les techniques du rêve. Quelques uns de ses sketches sont caractérisés par une identique qualité de rêve ou de cauchemar.

Dans *La Serrure*, un client attend la réalisation de ses rêves : voir sa bien-aimée à travers un trou de serrure. La femme

10 — ESFLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chaste, 1977.
11 — GENET J., *Haute surveillance*, Gallimard, 1949.
12 — ESSLIN M., op. cit.

enlève non seulement ses vêtements, mais aussi sa peau entière, elle retire ses yeux, ses joues et d'autres parties de son corps, et apparait comme la figure de la mort.

Le Meuble du même auteur, nous montre un meuble fabuleux qui peut chanter des poèmes et tue son acheteur par un revolver.

Dans *Le Guichet*, un client se renseigne sur l'horaire des trains. L'employé le soumet à un véritable interrogatoire concertant toute sa vie. A la fin, l'employé fait son horoscope et lui dit qu'il mourra dans quelques minutes.

Dans tous ces sketches ,Tardieu cherche à rendre sur la scène l'atmosphère du rêve.

Quant à Beckett, il serait trop long de présenter une analyse détaillée de son exploration du monde de rêve. Il est tout à fait clair que toutes ses pièces peignent dans une atmosphère nocturne. A commencer par Estragon et Vladimir, pour qui Pozzo Lucky et le Garçon peuvent n'être que des apparitions irréelles. En ce qui concerne les autres personnages : Hamm, Clov, Nell et Nagg, Winnie, Krapp, Henry et les autres, est-ce un monde réel celui où ils sont enfermés où cloués ? Ce monde cauchemardesque est renforcé par la claustration, l'immobilité et la structure circulaire qui suggèrent une perpétuelle monotonie dépourvue de sens.

"Notre vérité est dans nos rêves". Ce cri, Ionesco l'avait lancé il y a un quart de siècle. Tous les dramaturges nouveaux font usage du rêve, non seulement pour son contenu, mais aussi pour sa forme. Cette forme juxtapose les événements, permet à l'imprévu, sinon au hasard, d'intervenir, et laisse dans l'ambiguïté les rapports entre les différents éléments. D'où son faible degré d'organisation. L'absence de séquences logiquement et rigidement ordonnées - artificielles à leurs yeux-permet de morceler la structure dramatique, de provoquer de brusques téléscopages et de favoriser une progression par l'image. C'est pourquoi ces auteurs ont, en partie plutôt qu'en totalité, intégré quelques rêves à leurs pièces.

Dans l'œuvre théâtrale, le temps, plus encore que dans les autres genres littéraires envahit tout, devient tantôt un acteur, tantôt le sujet de la pièce. A la limite, il est en quelque sorte représenté. Non plus comme dans *Le Conte d'hiver* de Shakespeare sous les traits d'un vieillard dont le rôle est simplement d'indiquer que seize ans se sont écoulés, mais comme dans *Amédée ou Comment s'en debarrasser ?* Ou bien encore le drame est attente pure dans la mesure où les personnages ne savent guère ni ce qu'ils attendent, ni, si l'on prefère, ce qui les attend.

(Kott J., *Shakespeare notre contemporain*)

CHAPITRE VIII

LA STRUCTURE SYCLIQUE

L'illogisme apparent, le rêve, l'inaction, expliquent la structure cyclique très fréquente dans le nouveau théâtre. Ici on fait un rapprochement avec la musique moderne où il s'agit d'un thème qui dans le théâtre est représenté par toute la pièce. *En attendant Godot, Fin de Partie* et presque toutes les pièces de Beckett reposent sur cette circularité. De même pour Ionesco, la structure cyclique apparît dans *La Cantatrice chauve, La Leçon* où la fin est la reprise du commencement.

Mais, la composition cyclique n'est pas indépendante du sens. Le retour cyclique est là pour "signifier". La vie humaine n'est qu'un jour qui se répète éternellement et d'une manière absurde.

Pour toutes ces œuvres où le temps joue un rôle essentiel, le problème est de rendre sensibles au spectateur cette attente, cette imminence, cette durée menaçante et menacée, de les faire sentir matériellement, et quelquefois de les faire vivre.

> Le temps dans ces anti-pièces (..) contient une équivalence de moments, une simultanéité des époques de la même façon que les phrases contiennent une équivalence et une simultanéité des vérités (1).

Le retour cyclique n'est pas un simple élément architectural placé hors du champ de la signification. Au contraire, sa raison d'être, c'est de signifier : l'existence n'est qu'un éternel retour absurde et sans solution. La structure cyclique illustre donc le thème majeur.

---

1 — BENMUSSA S., *Les ensevelis dans le théâtre de Ionesco* dans les Cahiers Renaud-Barrault No 22/23, Mai 1958.

Dans *En attendant Godot*, la notion de retour cyclique est capitale dans plus d'un détail et elle constitue peut-être l'essentiel de la structure.

Il y a plusieurs types de cycles : le premier est celui des journées : Si le deuxième acte de la pièce est le lendemain, ce nouveau jour n'est pas un jour nouveau, car, dit Beckett, c'est la même heure, le même endroit, et il va se dérouler dans la même lumière, il sera ponctué des mêmes moments qui ont fait e précédent. Demain, après demain, hier, n'ont à ce point de sens.

Le deuxième cycle est celui des personnages : Le garçon de la veille revient dans le deuxième cycle de la pièce. De même que Pozzo et Lucky : une répétition dans un recommencement total qui menace la raison.

Le troisième cycle est le cycle des actions, des gestes et des paroles : Les deux journées semblables sont découpées en moments identiques où l'on ne cesse d'attendre Godot. "Que fait-on ici" ? On attend Godot.

> Malgré les incitations au départ ,on ne bouge pas. Dans cette structure binaire qui s'inverse, faisant ainsi le retour de ses possibilités, on voit le "témoignage de la circularité parfaite du temps. Jamais rien ne finit, tout recommence" (2).

La même chose quant à la structure des dialogues. Les conversations des deux larves contiennent cet élément essentiel : l'écho. Ils utilisent le langage comme des tennismen une balle : en se la renvoyant.

> Les personnages disent la stagnation vécue et le rien à faire qui l'accompagne nécessairement. Ces quatre êtres tournent et retournent dans cet espace-prison, ils vont et viennent, parlent pour dire la même chose, pour durer ,font des gestes, les mêmes

---

2 — JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, éd. de Minuit, 1966.

> gestes, pour se sentir vivre et ils savent que tout cela est vain car ce n'est pas qu'un refrain éternel; un cycle infernal (3).

La scène finale de ***Fin de partie*** est semblable à celle du début : Hamm est au centre de la pièce, le visage couvert de son mouchoir taché de sang, il répète le même rituel :

> Il sort son mouchoir (...) Il déplie le mouchoir (..). Il finit de déplier (...). Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui. Un temps. Il ramène le mouchoir vers lui, s'en couvre le visage laisse retomber les bras sur les accoudoirs et ne bouge plus (4).

Ici, il n'y a pas d'espoir, il n'y a rien à attendre "la fin est dans le commencement et cependent on continue" dit Hamm :

> Il y a moins de mouvements apparents dans *Fin de partie* que dans *Godot*. Une fois de plus rien n'arrive et, à la fin de la pièce, nous avons décrit un cercle, si tant est que nous nous sommes déplacés (5).

La note dominante est l'ennui suggéré par la monotonie de la répétition dépourvue de sens Le temps et la température ne varient jamais. Hier n'est qu'"un foutu boit de misère". "Toute la vie les mêmes inepties".

La structure circulaire est fondée sur les actes, paroles ou gestes rituels dont le retour à intervalles dessine en quelques sortes la circonférence quotidienne où Hamm et Clov sont en train de se trainer. Les "Quelle heure est il ?" Quel temps fait-il ? "Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? "

> (Tout cela) informe la durée et oriente la continuité physique des personnages. Ces repères, ces échos,

----

3 — Id., *Ibid.*

4 — BECKETT S., *Fin de partie, Théâtre I*, Minuit, 1971.

5 — PRONKO C., ***Théâtre d'avant-garde***, **Dénoël, 1963**.

> les silences qui les nourrissent, les chutes, tout cela renvoie à une dimension circulaire (6).

Les mimes que constituent *Actes sans paroles I* et *Actes sans paroles II* soulignent cette impression d'une répétition insignifiante. Dans *Tout ceux qui tombent*, tous les jours, Mme Rooney fait "sa promenade" allant de la maison à la gare pour accompagner son mari, celui-ci monte et descend les mêmes marches. Krapp de *La Dernière bande* ne cesse d'écouter sa voix enresgistrée depuis trente ans.

La tragédie de Krapp, et de tous les hommes selon Beckett, je pense, n'est pas que nous devenons ce que nous n'étions pas, mais que nous sommes maintenant et toujours davantage, les mêmes (7).

Henry de *Cendres*, comme Krapp, ne cesse pas de se raconter des histoires, les mêmes. Tout ce qui lui reste, ce sont ses ouvenirs qu'il évoque tous les jours.

Oh les beaux jours nous présente Winnie en train depuis toujours, de répéter inlassablement les mêmes gestes, les mêmes paroles. Le réveil est là pour ponctuer cette cérémonie quotidienne.

Plus manifeste encore est la structure circulaire dans *Comédie*, où le texte sera répété à l'infini, les histoires racontées éternellement.

De même pour *Va et vient* fondé sur la répétition du même jeu.

Si chez Beckett, le temps circulaire suggère la monotonie d'un univers abandonné de Dieu et par conséquent vide, chez Ionesco le même temps circulaire signifie un monde d'anonymat sans signification. Ionesco adopte cette composition pour

----

6 — JANVIER L., op. cit.
7 — PRONKO C., op. cit.

suggérer le retour de situations identiques dans un monde absurde : Dans *La Cantatrice chauve*. Les Martin, à la fin, reprennent la place et le rôle des Smith. A la fin de *La Leçon*, une élève (la quarantième) sonne chez le professeur.

Pour Ionesco comme pour Beckett, la durée se fige et le jeu devient répétition dans *Victimes du devoir*, *L'Avenir est dans les œufs*, *Rhinocéros*, *La Soif et la faim* (8).

Le dramaturge contemporain choisit cette structure particulière pour évoquer le retour monotone et insensé qu'est l'existence, la condition humaine n'étant à ses yeux qu'une impasse. Il y a donc concordance entre la forme et le fond.

> On voit, par conséquent, ce qui distingue Beckett et Ionesco de leurs prédécesseurs immédiats. Comme on le sait Sartre et Camus se bornaient à disserter sur l'absurde tout en conservant la forme dramatique traditionnelle tandis que les nouveaux drama turges nous en donnent la sensation physique (9).

---

8 — ABASTADO C., *Ionesco, Présence littéraire*, Bordas,
9 — JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974.

Si la parole est le revers de l'être et l'être le revers de la parole, on peut prévoir ce qui arrivera dans une œuvre où le langage aura subi une désintégration telle que la parole cessera de proférer le sens, de dispenser la forme. C'est à ce moment que le langage (...) cesse d'être moyen de représentation pour tendre vers le murmure et du murmure vers le silence.

(BERNAL O., *Langage et fiction dans le roman de Beckett*)

CHAPITRE IX

LE SILENCE

Il est significatif de conclure par le silence après avoir inauguré par le refus de la parole et la contestation du langage affronte deux obstacles, il doit cheminer entre deux écueils: la rhétorique que nous avons rejetée et le silence qui est un autre refus, plus radical. Le langage hésite entre le verbe menteur et le silence qui gomme :

> Aux tambours de la rhétorique a succédé le temps du silence (. . .) Grâce aux poètes du silence, voici l'écriture enfin débarrassée de ses valeurs, des morales et des philosophies, des sentiments et des convenances; et aussi des attraits et des images dont on l'avait indûment parée (1).

Avec nos auteurs, Beckett et Ionesco en particulier, la parole se détruit, s'efface au fur et à mesure qu'elle s'accomplit.

Il importe d'attirer l'attention sur un autre élément du dialogue, qui est le silence, le vrai silence que nous devons distinguer des arrêts et des pauses celui où des personnages n'agissent pas, où l'absence de paroles et de gestes rend tout à coup le temps sensible.

> (Le) silence, comme dans la vie, signifie, dans la conversation quotidienne l'arrêt plus ou moins subit du dialogue pour marquer l'embarras d'un interlocuteur, l'émotion de tous, l'attente angoissée, l'absence de sympathie ou, le plus souvent, le manque d'imagination et de présence d'esprit : on n'a

---

1 — BOISDEFFRE P., *Samuel Beckett ou la parlerie de la mort*, dans *Les écrivains de la nuit*, Plon, 1973.

> plus rien à se dire, la conversation tombe, et n'est qu'après un silence gênant qu'un des interlocuteurs la relance plus ou moins adroitement. Les auteurs dramatiques ont stylisé cet incident du langage et en ont obtenu des effets puissants (...) L'absence de parole dans une œuvre dramatique signifie, beaucoup plus que dans la vie. Elle sert à marquer que deux êtres ne peuvent se comprendre, exprime l'émotion d'un personnage ou son impuissance (2).

Le langage ne sert plus à communiquer, l'instrument de la communication n'assume plus cette fonction. Ionesco l'a très bien illustré dans ses sketches et ses premières pièce : *Délire à deux, Scène à quatre, La Cantatrice chauve, La Leçon.* Les personnages sont là pour crier avant de garder le silence.

> Le mot de la fin pour Ionesco, c'est justement le silence : celui que seul un muet pouvait "dire ". La fin des *Chaises* nous révèle donc clairement la volonté qui anime toute la destruction du langage dans le théâtre de Ionesco : refermer le "silence" de l'univers sur l'absence de l'humanité (3).

Les coincés de Beckett paralysés ou exi'és dans un lieu clos où ils n'ont rien à faire qu'attendre leur fin, sont occupés uniquement à parler d'eux-mêmes à eux-mêmes. Mais nous pouvons imaginer ce que peuvent dire et comment le dire : un langage désamorcé avec économie et silences. Le théâtre de Beckett est celui du dernier mot, du dernier souffle, du dernier accord de la voix humaine proférée avec maîtrise à la veille de se taire pour toujours.

Beckett s'est fait une spécialité de l'exploration du silence pour traduire les états d'âme, l'impossibilité de trouver de

---

2 — LARTHOMAS P., *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1980.

3 — VANNIER J., *Langage de l'avant-garde*, dans *Théâtre populaire*, No 18, 1er Mai 1956.

quoi dire. Il faut méditer les silences de Vladimir et d'Estragon où l'on attend que la parole relance le parlant, où les personnages se suscitent à parler mais pourtant le silence tombe pour interrompre leurs dialogues déjà discontinus. Cent six fois le silence est indiqué par l'auteur durant ces deux actes, sans compter les "arrêts", les "pauses" et les "un temps" qui tous constituent plus ou moins des abstentions.

A quoi bon parler si toute parole est vaine ? Ainsi le contenu de la parole a de moins en moins d'importance, ce qui peut donner un poinds, une existence scénique à ces paroles, c'est la structure qui les organise et les met en forme. La seule garantie contre le néant des mots est la forme pure. *Acte sans paroles*, est une série de gestes faits en silence. C'est en silence aussi que Krapp de *la Dernière bande* rombobine constamment sa dernière bande". De même, la structure circulaire transparait dans *Dis Joe* qui commence par une série de gestes, accomplis en silence. A un moment donné Joe est dépouillé aussi bien de la parole que du geste puisque les deux fonctions sont assumées l'une par une voix de femme, l'autre par la caméra. Mais Joe ne veut plus entendre la voix de la femme, de ses souvenirs . Il veut tuer la voix.

De même pour *Cascando* où la voix est obsédée par le même désir de se taire :

> Histoire . . . si tu pouvais la finir . . . tu seras tranquille.

Winnie dans *Oh les beaux jours*, si elle s'apaise par le bavardage, l'apaisement accroit sa déchéance. Plus elle parle, et plus elle s'enfonce dans la terre. Le langage l'arrache du néant et l'y engloutit en même temps. Mais Winnie, pour parler, il lui faut des moments de silence.

> L'extraction orale est faite de longs temps de dépit où le parlant se rassemble, se refait avant de repar-

tir dans l'exploration de lui-même (4).

L'œuvre de Bechett se désenchante d'elle-même et dédaigne la confiance de qui voudrait y décéler autre chose qu'un étranger massacre des mots; autre chose qu'une désintégration de la communication. C'est la tragédie des mots dont parle Doménach :

> Les mots sont les seuls points fixes, se dissipent aussitôt prononcés et le langage, qui assure qu'on n'est pas tout à fait mort, puisqu'on parle et qu'on entend, est en même temps ce qui nous évapore et nous étouffe, ce qui nous tue (5) .

La parole s erévèle vaine. Ainsi les personnages ayant constaté l'inutilité de la parole, renoncent à ce moyen et se réfugient dans le silence. Le silence est à l'horison de chaque bavardage.

Dans *Film*, il s'agit d'un silence absolu. De même dans *Acte sans-paroles II* dont la structure peut se répéter dans le silence total. Hamm de *Fin de partie* se défendait contre le silence en se racontant des histoires, mais il sait que le silence lui apportera la fin qu'il désire. Il répète avec Boisdeffre :

> L'homme est mort et rien ni personne — même pas le langage — ne peut lui servir de secours (6).

Henry de *Cendres* comme Krapp va au bord de la mer pour y trouver le calme et la tranquilité. Ses silences sont pleins du souffle de la mer qu'il aime et qui nourrit son " histoire".

Les écoutants beckettiens sont à l'affût, à ce calme

---

4 — JANVIER L., *Samuel Beckett par lui-même*, coll. "écrivains de toujours", éd. du Seuil, 1969.

5 — DOMENACH J - M., *Le retour du tragique*, éd. du Seuil, 1967.

6 — BOISDEFFRE P., op. cit.

> affût où, las de se pourchasser et de se viser, souffle mesuré, articulation hésitante, gorge attentive, vide sonore autour d'eux (l'air est raréfié, pas de bruits du dehors, ce silence universel est le silence d'une tête), ils font mieux que parler : désormais ils se récoltent, ils se recueillent (7).

Ainsi la vérité du personnage ne pourra se trouver que dans l'état absolu de silence qui répondra enfin aux exigences de l'esprit :

> Clov - j'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière sous la dernière poussière (8).

----

7 — JANVIER L., op. cit.
8 — BECKETT S., *Fin de partie*, Minuit, 1971.

CONCLUSION

L'étendue du sujet de ce travail interdisait toute étude exhaustive. C'est l'une des insuffisances de cet "essai" et qui justifie l'emploi de ce mot. L'étendue du sujet s'est doublée par la complexité de la signification du mot langage dont la valeur est très large comme le confirme ce texte de Roland Barthes :

> Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces mssages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythmes différents; en tel point du spectacle, vous recevez "en même temps" six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage de la place des acteurs, de leurs gestes de leur mimique de leur parole) mais certaines de ces informations "tiennent" (c'est le cas du décor), pendant que d'autres "tournent" (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : "une épaisseur de signes" (I).

Ce texte, avec les autres références auxquelles nous avons eu recours doivent permettre de comprendre dans quel sens, très large, est entendu ici le mot "langage" qui suppose un système sémiologique particulier, plus perfectionné que les autres, d'où la limitation que nous nous sommes imposée en ajoutant les deux épithètes "scénique" et "paraverbaux" pour exclure du champ de notre travail les éléments verbaux eux mêmes innombrables et méritant d'autres recherches qui se

---

1 — BARTHES R., *Essais de critiques*, *Littérature et signification*, éd. du Seuil, Paris, 1964.

consacreront parmi d'autres à distinguer la parole de l'écriture ou le dit de l'écrit, étudier les déformations du langage humain, l'enchaînement, le rythme du dialogue, le monologue, l'intonation, l'emploi des figures et plusieurs autres arguments dont l'étude est indispensable pour comprendre cette "machine cybernétique" qu'est le théâtre.

L'emploi de bruits, couleurs, lumières, objets et décor est naturellement chose courante dans le théâtre réaliste, mais la plupart du temps, il n'y paraissent que pour refléter la vie, donner une impression de la plus grande réalité au cadre de la pièce et aux mouvements des personnages. De temps en temps, un objet est utilisé de manière symbolique. Dans le théâtre d'avant-garde, ces techniques sont presque devenues une nouvelle convention, par le fait qu'elles sont si fréquemment utilisées. L'objet concret a remplacé dans une certaine mesure le mot audible comme moyen de communication car là où le langage a échoué, un nouveau langage a été inventé à sa place.

Le langage scénique, il est vrai, est un langage total : "Tout est langage au théâtre" dit Ionesco. Si les éléments verbaux, les seules paroles prennent par la tradition millénaire un relief extraordinaire, le théâtre nouveau a changé complètement la situation. Un des piliers fondamentaux de ce théâtre est l'exploitation des éléments accompagnant le langage humain qui n'est plus qu'un élément parmi d'autres .

A l'insuffisance du langage humain s'ajoutent les problèmes provoqués par ce moyen d'expression. Dans l'histoire de l'humanité la plupart des conflits sont étroitement liés à des malentendus nés du langage .Au temps de la Réforme, par exemple, des guerres ont éclaté pour de simples questions de formulation. Les guerres de religion en Europe eurent souvent pour origine des problèmes de formulation, de définitions théologiques. Les guerres ne commencent-elles pas toujours au niveau du langage, avec la propagande, par exemple ?

Un grand linguiste Claude Lévi-Strausse dit :

> Si je parle avec réserve, c'est que je pense lentement et que le mot juste ou le bon exemple ne viennent pas quand je voudrais. Parfois même; il me faut huit jours pour trouver le terme exact (2).

L'exploitation des moyens de la media (la radiophonie, le cinéma et la télévision) par certains dramaturges contemporains s'il n'entre pas dans le cadre de notre étude permet de comprendre que le théâtre nouveau aborde des terrains nouveaux pour enrichir ses possibilités communicatives d'éléments nouveaux adaptés à l'esprit des temps modernes. Une grande partie de l'information et de la culture qui, autrefois, passait par les journaux et les livres, passe maintenant par la radio, le cinéma ou la télévision. La lecture sur cassette va se développer. D'autre part les livres vont de plus en plus être transmis par l'intérmédiaire de formes nouvelles. Dans quelques décennies; grâce à des lecteurs-écrans de télévision, nous pourrons tous être mis en communication avec des bibliothèques ayant transformé des livres en bandes ou films. La civilisation de l'enregistrement nous offrira des possibilités tout à fait nouvelles On peut obtenir des livres dans lesqueles existe une liberté absolument inouïe par rapport à l'ancienne page. De même pour l'art dramatique, on peut réaliser des possibilités extraordinaire par rapport à la dramaturgie actuelle. On peut avoir des illustrations mobiles alors qu'aujourd'hui elles sont forcément fixes. On peut mélanger les arts et les techniques plus qu'on ne le fait aujourd'hui. C'est tout un monde poétique qui s'ouvre.

Dans son livre *La condition post-moderne* (1979), Jean-François Lyotard s'interroge sur les actuelles mutations et sur les outils qui les ont permises :

> Depuis quarante ans, les sciences et les techniques

2 — LEVI-STRAUSSE C., *Lire, écrire et en parler*, Laffont, 1985.

> dites de pointe portent sur le langage : la phonologie et les théories linguistiques, les problèmes de la communication et la cybernétique ,les algèbres modernes et l'informatique, les ordinateurs et leur langage et la recherche des compatibilités entre langages-machines, les problèmes de mise en mémoire et les banques de données, la télématique et la mise au point de terminaux intelligents, la "paradoxologie" : voilà des témoignages évidents et la liste n'est pas exhaustive (3).

Le sociologue Jean Baudrillard, après avoir au lendemain de Mai 1968, analysé la société de consommation, s'est intéressé dans la dernière décennie aux signes, aux simulacres, à la séduction, à l'espèce d'extase de la simulation qui affecte désormais les masses dans la vaste explosion des médias La constellation presse-radio-télévision-édition-publicité conditionne aujourd'hui la vie intellectuelle dans un grand nombre des pays d'Europe.

Cela implique une remise en question des formes théâtrales jusque là admises. Les relations entre la salle et la scène, le rapport de l'acteur à son texte ont été boulversés, Un puissant courant tente de susciter des formes d'expression inédites, qui ne soient pas déduites des formes du passé :

> Le mot de "spontanéité" n'a pas grand sens, mais il désigne un parti pris de rupture avec une continuité qui n'a jamais été mise en cause (. . .) La contestation actuelle prétend mettre en doute le discours dramatique lui-même, ses formes et ses structures, remplacer l'acte théâtral qui consiste à isoler un individu sur la scène et à lui donner le langage, poétique ou non, de la souffrance, par un autre acte qui donne à tous les membres d'un groupe un droit égal à représenter son existence et à communiquer

3 — LYOTARD J - F., *Ibid* .

avec les autres par la libre représentation de soi (4).

Demander au corps humain de devenir lui-même langage et de créer sa propre sémiologie. L'acte utopique qui devait servir de "rampe de lancement" au happining, aux recherches du Living theatre supposait un recours systématique à l'imaginaire social libéré des règles et des figures de la littérature écrite. Des quatre horizons surgissent de nouvelles tendances, elles ont toutes, comme le précise Jean Jacquot.

> En commun l'importance attachée à l'expression corporelle, à l'émission vocale, à l'improvisation comme moyen de mettre au jour des matériaux qui seront ensuite incorporés au spectacle (5).

La contradition traditionnelle qui oppose le théâtre et la vie nous apparaît comme un faux problème. En réalité il n'y a pas d'opposition entre la vie et ce théâtre dont nous venons d'analyser les langages. Le théâtre n'est plus une parenthèse distrayante dans le cours d'une vie laborieuse, mais une modalité particulière de l'existence plus riche et plus intense que le vie quotidienne.

> Le théâtre actif (...) m'invite à participer à la construction d'un être nouveau, sur des bases qui sont les miennes et avec mes propres moyens, en me servant des matériaux qui me sont proposés (6).

Le langage humain, la parole, tend à s'effacer devant la liberté d'expression et le jeu des corps. Ainsi les liens qui rattachent le monde littéraire au monde théâtral sont en voie de disparition. En s'éloignant des traditions, la plupart des auteurs du nouveau théâtre se sont tournés vers une forme primitive de spectacle adoptant la forme ou l'esprit d'un théâtre non littéraire : la farce médievale, le cirque, le music-hall dans le cas de Beckett, le guignol avec Ionesco, la cérémonie dans

4 — JAQUOT J., *Les Voies de la Création Théâtrale, vol. I*, Paris, C.N.R.S. 1970.
5 — Id., *Ibid.*
6 — BEHAR H. *Jarry le monstre et la marionnette*, Larousse, 1972.

le théâtre de Genet, le ballet ou la pantomime chez Adamov. Le resultat est un théâtre qui nous touche au moyen des sens.

Il est difficile de sortir d'une représentation d'une pièce de Beckett, d'Ionesco, d'Adamov ou de Genet sans se demander ce que l'auteur a tenté de dire.

> Malgré le nihilisme de pièces comme *Fin de partie* ou *La Dernière bande* (...) les dramaturges d'avant-garde ont conquis une audience relativement large dans le monde entier. Ils ont réussi, dans leurs pièces les plus efficaces, à exprimer leurs idées dans un écrit dramatique sans employer les méthodes explicites de la chaire ou de l'estrade (7).

En attaquant la parole, le langage humain, nos auteurs restent fidèles à leurs croyances : de même qu'il n'y a pas de règles gouvernant l'existence ou la sémantique, il n'y a pas non plus de règles qui gouvernent la composition d'une pièce ni les moyens d'expression à exploiter et les diverses techniques utilisées.

> Tout ce qui est visible sur la scène peut servir, depuis le décor (l'arbre de Godot, les deux fenêtres de *Fin de partie*, les nombreuses portes des *Chaises*, la pendule sans aiguilles de *La Parodie)* et les costumes (les chapeaux de *Godot*, les méchants vêtements démodés de *Jacques*, et les changements de costume de Lili dans *La Parodie)*, jusqu'aux objets que les personnages manipulent (la valise de Lucky, le fouet de Pozzo, la machine à écrire du Personnage combattant, les piles de papier en désordre de *L'Invasion)* et aux mouvements mêmes des personnages (La danse de Bada, la raideur de *La Parodie*, la position de Yeux Verts sur la bassine renversée à la fin de *Haute Surveillance)* (8).

---

7 — PRONKO L., *Théâtre d'avant-garde*, Dénoël, 1963.

8 — ESSLIN M., Le Théâtre de l'absurde, Buchet / Chastel, Paris, 1971.

D'autres éléments visuels contribuent à donner l'image poétique et à réaliser l'atmosphère. Il s'agit des lumières et des ombres des couleurs :

> La couleur grisâtre de *Fin de partie*, le noir et le blanc de *La Parodie*, les ombres profondes d'*Escurial*, le décor de lumières de *Tueur sans gages* (9).

Il y a aussi le décor sonore qui joue un rôle primordial dans quelques unes de ces pièces comme les sifflets de *La Grande et la Petite Manœuvre*, *Acte sans paroles I* et *Fin de partie*. Les techniques spécifiques affirment l'autonomie du théâtre par rapport aux autres genres littéraires et spectaculaires, d'autre part l'adapttion d'un langage nouveau spécifique tend à restituer la pièce au théâtre. Celui-ci n'est réductible ni au texte, ni à la poésie, ni aux images, ni à plus forte raison, au ballet à la pantomime ou à la musique :

> Empruntant son bien ailleurs, (parfois), il se veut système sémiologique complexe dont chacun des éléments qui le composent ne prenne le pas sur les autres et ne soit redondant. Cela suppose que le théâtre est considéré comme un tout, un signifiant qui est à lui-même son référent, et ne renvoie à aucune réalité extérieure. Aussi, ne peut-on le dire ni abstrait ni concret, étant lui-même un objet structuré par son propre espace-temps, lesquels ne sont comparables à rien d'autre (10).

Le public se trouve en présence d'une œuvre complexe, difficilement déchiffrable qui se compose d'un langage hétérogène, de signes non verbaux, de techniques avancées où les objets s'animent et les êtres humains se matérialisent, où le contexte est réduit au minium, où l'on abandonne un type de signification pour un autre en glissant du "notionel" à "l'émotionnel" où l'on rejetait toute communication purement con-

9 — PRONKO L., op. cit.
10 — BEHAR H., op. cit.

ceptuelle, où même les résidus linguistiques se basaient sur d'éléments nouveaux :bribes de cauchemars, de souvenirs, métamorphoses, prolifération, acélération, cyclisme, décors visuels lumineux et sonores symboliques de sorte que la signification devenait médiate. Tout ceci n'est pas sans avoir de graves répercussions. Tout ceci n'est pas pour plaire au grand public.

Il n'est pas aisé de comprendre, et même d'accepter un art qui va à l'encontre des traditions et des règles établies. Ce qui aggrave la situation c'est que l'auteur ne vient pas à l'aide du public qui a besoin de certitudes te de phénomènes définis. Il ne s'ingénie plus comme ses prédécesseurs à mettre de son côté le public qui se met à s'interroger sur la nature de l'œuvre, sa signification, sa fonction. Par surcroît, l'auteur n'hésitait pas à provoquer ce grand public mal informé et même à le rejeter.

BIBLIOGRAPHIE

A — PIECES DE THEATRE

— Adamov, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1953. Contient : *La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous.*

— Id., *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1955. Contient : *Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong.*

— Arrabal, *Théâtre V*, 1967 : *Théâtre panique L'Architecte et l'empereur d'Assyrie.*

— Beckett, *Théâtre I*, éd. de Minuit, 1971 : *En attendant Godot, Fin de partie, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II.*

— Id., *Tous ceux qui tombent*, éd. de Minuit, 1965.

— Id., *Comédie et actes divers*, éd. de Minuit, 1966.

— Id., *Oh les beaux jours*, éd. de Minuit, 1963.

— Id., *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, éd. de Minuit, 1959.

— Ionesco, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954 : *La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou La Soumission, Les Chaises, Victimes du devoir, Amédée ou Comment s'en débarrasser.*

— Id., *Théâtre II*, Paris, Galimard, 1958 : *L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le nouveau locataire, L'avenir e t dans les œufs, Le Maître, La Jeune fille à marier.*

— Id., *Théâtre III*, Paris Gallimard, 1963 : *Rhinocéros, Le Piéton de l'air Délire à Deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les Salutations, La Colère.*

— Id., *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966 : *Le Roi se meurt, La Soif et la faim, La Lacune, Le Salon de l'automobile, L'Œuf dur, Le Jeune homme à marier, Apprendre à marcher.*

— Genet, *Les Bonnes*, Gallimard, 1946.

— Id., *Haute Surveillance*, Gallimard, 1949.

— Id., *Le Balcon*, Gallimard, 1956.

— Id., *Les Nègres*, Gallimard, 1958.

— Id., *Les Paravents*, Gallimard, 1961.

B — ŒUVRES CRITIQUES

— ABASTADO C., *Présence littéraire, Ionesco*, Bordas, 1971.

— ADAM A., *Littérature française, T. II*, Larousse, 1972.

— ADAMOV A., *L'Aveu*, Paris, Sagittaire, 1946.

— ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, éd. G. Budé, 1932.

— ARTAUD A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

— Id., *Lettre sur le langage*, 1931.

— ASLAN O., *Les Paravents de Jean Genet* dans *Les Voies de la création théâtrale, III*, C.N.R.F., 1972.

— BARTHES R., *Eléments de Sémiologie*, éd. Du Seuil, 1963.

— Id., *Essais critiques, Littérature et signification*, éd. du Seuil, Paris, 1964.

— BAT G., *Le masque et l'encensoir*, Paris, Bloud et Gay, 1926.

— BEHAR H., *Jarry le monstre et la marionnette*, Larousse, 1972.

— Id., *Théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, 1979.

— BENMUSSA S., *Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco*, dans *Cahiers de Renaud-Barrault No 22/23*, Mai 1958.
BOISDEFFRE P., *Samuel Becket ou la parlerie de la mort*, dans *Les écrivains de la nuit*, Plon, 1973.

— BONNEFOY C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, 1966.

— BORGES G., *Conférences*, Gallimard, Paris, 1965.

— CHMPINY M., *Le Genre dramatique*, éd. Regain, Monte-Carlo 1965.

— CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746.

— Id., *Pincipes généraux de grammaire*, 1775.

— COPEAU J., *Etudes d'art dramatique, Critiques d'un autre temps*. N.R.F., Paris, 1923.

— CRAIG E. G., *Des recherches dans les tragédies de Shakespeare*, dans *De l'art du théâtre*, Ed. O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1970.

— *Dictionnaire des œuvres contemporaines*, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1968.

— DUROZOI G., *Beckett, Présence littéraire*, Bordas, 1972.

— DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., *Le Théâtre contemporain*, Larousse, Paris, 1974.

— ECO U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

— ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chastel, Paris, 1977.

— FRIEDMAN M. J., *Configuration Critique de Samuel Beckett*, Lettres Modernes, Paris, 1964.

— FOUCRE, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, A. G. Nizet, Paris, 1970 .

— FUERST W - R., *Tendances actuelles du décor théâtral*, dans *Journal de psychologie*, 1926.

— GOUHIER H., *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, Paris, 1931.

— Id., *L'Essence du théâtre*, Aubier- Montaingne, Paris, 1968.

— GUIRAUD P., *La Sémantique*, Paris, P.U.F., "Que sais-je ?", 6e édition, 1969.

— Id., *Les Fonctions secondaires du langage* in *Le Langage*, sous la direction d'André Martinet, Encyclopédie de la Pleïade, N.R.F., Gallimard, 1968.

— IBRAHIM H., *Bechettland, L'Enfer ici et maintenant*, Les Livres de France, Le Caire, 1986.

— JACQUART E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974.

— JACQUOT J., *Le Théâtre Moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, C.N.R.S., 1967.

— JAKOBSON R., *Essais de linguistique Générale*, Paris, les éditions de Minuit, 1963.

— JANVIER L., *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966.

— Id., *Samuel Beckett par lui même*, Lettres modernes, Paris, 1964.

— JARRY A., *Tout Ubu*, Paris, M. Saillet, 1962.

— JOUVET L., *Témoignages sur le théâtre*, Flamarion, Paris, 1952.

— KOTT J., *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962.

— KRISTEVA J., *Le langage cet inconnu*, éd. du Seuil, 1981.

— LARTHOMAS P., *Le Langage Dramatique*, Armand Colin, 1972.

— LAUBREAUX R., *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, 1973.

— LUPASCO S., *Logiques et Contradition*, Paris, P.U.F., 1947.

— MAGNAN J - M., *Jean Genet*, Seghers, Paris, 1971.

— MAYOUX J - J., *Sous de vastes portiques*, Maurice Nadeau / Papyrus, 1981.

— MELESE P., *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966.

— MICHAUD G., *Ionesco, de la dérision à l'antimonde, Le théâtre moderne* C.N.R.S., Paris, 1967.

— MIGNON P - L., *Le Théâtre contemporain*, Hachette, 1969.

— ONIMUS J., *Samuel Beckett*, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1967.

— PANDOLFI V., *Histoire du théâtre, t. III*, éd. Marabout-Université, 1964.

— PAULHAN J., *Les Fleurs de Tarbes ou Terreur dans les lettres*, Gallimard, 1963.

— PERCHE L., *L'Enfer à notre portée,* Le centurion, Paris, 1969.

— PICON G., *Panorama de la nouvelle littérature française,* N.R.F., Paris, 1960.

— PIVOT B., *Ecrire, lire et en parler,* Laffont, 1985.

— PRONKO L., *Théâtre d'Avant-garde,* Dénoël, Paris, 1960.

— RENAUD-BARRAULT, *Théâtre des nations,* S.I.P.E., Paris, 1968.

— SAINT TOBI, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu,* Gallimard, 1973.

— SCHIFRES A., *Entretiens avec Arrabal,* Paris, Belfon, 1969.

— SERREAU G., *Histoire du Nouveau Théâtre,* Gallimard, 1966.

— SURER P., *Le Théâtre Français* **Contemporain, Paris,** S.E.E.S., 1964.

— VANNIER J., *Langage de l'avant-garde* dans *Théâtre Populaire, No. 18,* 1er mai 1956.

— VERNOIS P., *La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco,* Paris, Klincksieck, 1972.

TABLE DES MATIÈRES

رقم الايداع ٤٠٤٦/٨٧

الترقيم الدولى ٥ ـ ٠٥٥٩ ـ ٠٥ ـ ٩٧٧

Imprimerie Al-Wazzan
Maadi - le Caire - Egypte - tél : 3520708